امیر خسرو

اور

موسیقی

(منتخب مضامین)

نیشنل کمیٹی برائے سات سو سالہ تقریبات امیر خسرو
اکتوبر ۱۹۷۵ء

PDF By : Meer Zaheer Abass Rustmani

Cell NO :+92 307 2128068 - +92 308 3502081

امیر خسرو
اور
موسیقی

(منتخب مضامین)

نیشنل کمیٹی

برائے سات سو سالہ تقریبات

امیر خسرو

اکتوبر ۱۹۷۵ء

وفاقی وزارت تعلیم ۔ اسلام آباد (پاکستان)

۸۹۱،۴۳۹۹۵
۱۰۲
Acc. No. 6059

مرتبہ

ادارہ تحقیق موسیقی

27 ۔ جی ، گلبرگ ۔ II ، لاہور

طباعت

رہبر پرنٹنگ پریس لمیٹڈ ، لاہور

زیر نگرانی

نیشنل بک فاؤنڈیشن

فہرست مضامین

			صفحہ
۱-	پیش لفظ	— فیض احمد فیض	۵ ۰۰
۲-	امیر خسرو اور موسیقی	— شبلی نعمانی	۱ ۰۰
۳-	امیر خسرو اور موسیقی	— ڈاکٹر محمد وحید مرزا	۴ ۰۰
۴-	امیر خسرو اور ہندوستانی موسیقی	— ڈاکٹر سید رغیب حسین	۶ ۰۰
۵-	امیر خسرو	— سید عابد علی عابد مرحوم	۲۲ ۰۰
۶-	امیر خسرو اور ایجاد موسیقی	— نقی محمد خاں خورجوی مرحوم	۲۷ ۰۰
۷-	امیر خسرو بحیثیت فنکار	— نصیر احمد ناصر	۷۷ ۰۰
۸-	امیر خسرو اور اصناف موسیقی	— خواجہ مسعود پرویز	۸۳ ۰۰
۹-	امیر خسرو	— جمیل احمد	۹۹ ۰۰
۱۰-	ترانے کی گائیکی	— استاد امیر خاں مرحوم	۱۰۲ ۰۰
۱۱-	موسیقی دان امیر خسرو	— سلطان مقصود	۱۰۵ ۰۰
۱۲-	امیر خسرو اور ہماری موسیقی	— ایوب رومانی	۱۱۳ ۰۰

پیش لفظ

حضرت امیر خسرو کی شخصیت ز فرق تا بعدم جہاں بھی نظر ڈالیے کرشمہ زا ہے، شاعر، انشاء پرداز، مؤرخ، محقق، مفکر، بیک وقت دبیر سیاست بھی اور خبیر طریقت بھی۔ لیکن امیر کے پرستاروں نے ان جملہ کمالات میں اولیت کا درجہ ہمیشہ سے شعر و سخن ہی کو دے رکھا ہے جو بجا بھی ہے۔ اول اس لیے کہ میدان سخن میں گنتی کے چار پانچ اساتذہ کے علاوہ شائد ہی کسی کو ان کا ہم پایہ قرار دیا جا سکے۔ اور دوم اس وجہ سے کہ علوم و معانی کے جو خزائن ان سے ہم تک پہنچے ہیں ان کا بیشتر اظہار شعر ہی کی صورت میں ہوا ہے البتہ اس کا ایک نتیجہ یہ بھی ہوا کہ ان کے علم و فن کے بعض دوسرے پہلو کلی توجہ کا مرکز نہ بن سکے اور ان کے بارے میں تحقیق و تصدیق کا عمل مکمل نہ ہو سکا، چنانچہ موسیقی کے علم و فن میں روائت نے امیر کا جو مقام متعین کر رکھا ہے اس پر اکبری دور کے بعد حال ہی میں لوگوں نے جانچ پرکھ شروع کی ہے اور ہماری موسیقی میں جو تخلیق و اضافہ روائتاً ان سے منسوب ہے ان کے ثبوت و شواہد کی تحقیق و تلاش کی ابتدا ہوئی ہے، شعر و ادب کی جملہ اصناف میں تو امیر خسرو کی بیشتر تحریریں اس لیے محفوظ رہ گئیں کہ ان کی حیات ہی میں سلاطین اور امرائے وقت ان کے مجلا اور مطلا نسخے حرز جان بنا کر رکھتے تھے جو عہد بہ عہد ویسی ہی خوبی سے نقل ہوتے رہے۔ لیکن موسیقی کے بارے میں نہ ان کی اپنی کوئی مستقل تصنیف دستیاب ہے نہ ان کے معاصرین کی تحریروں میں اب تک کوئی تفصیل بہم پہنچی ہے، اس بارے میں جو کچھ لکھا گیا اور جس پر روائت نے صاد کیا کوئی ڈیڑھ دو سو برس بعد میں لکھا گیا، چنانچہ بعض اہل نظر اسے سند مانتے ہیں، بعض نہیں مانتے۔ بہرحال یہ امر تو اعجاز خسروی، اور نہ سپہر، میں امیر خسرو کی اپنی تحریر سے ثابت ہے کہ ہندی اور ایرانی ما وسط ایشیائی موسیقی دونوں پر عبور حاصل تھا۔ ان کی شخصیت کو سامنے رکھیے تو قیاس کہتا ہے کہ ان کی جودت طبع نے اس میدان میں

بھی ضرور اپنے جوہر دکھائے ہوں گے ، یہ بات بھی مسلم ہے کہ ہندی اور ایرانی یا تورانی موسیقی کے امتزاج سے جو نیا اسلوب اور اسکول مرتب ہوا جسے شمالی ہندوی یا ہند مسلم موسیقی کا نام دیا جاتا ہے، خلجی عہد یعنی امیر خسرو کی زندگی ہی میں ارتقاء کو پہنچا اور یہ باور کرنا مشکل ہے کہ اس تحریک و عمل میں امیر خسرو کا کوئی حصہ نہ رہا ہو ، تیسری بات یہ ہے کہ شعر و ادب کے برعکس موسیقی کی روائت ہمارے ہاں سینہ بہ سینہ چلتی رہی ہے - آج تک یہ صورت ہے کہ خاندانی اطباء کی طرح موسیقی دان گھرانے بھی اپنے مخصوص نسخے تشہیر کرنے کے بجائے دبائے رکھنا چاہتے ہیں - اس سبب سے موسیقی کے بارے میں تحریری سرمایہ نسبتاً کم ہے اور زبانی روائت پر زیادہ انحصار - اس اعتبار سے روائت نے امیر خسرو کے نام سے جو کچھ منسوب کر رکھا ہے گذشتہ سات سو برس میں اس کی تردید بہت کم دیکھنے میں آئی ہے - تاہم روائت اور حقیقت میں مطابقت پیدا کرنا بھی لازم ہیں - یہ تالیف اس ضمن میں ایک ابتدائی کاوش ہے ، اس میں مولانا شبلی سے لے کر اب تک جو وقیع تحریریں اس موضوع پر دستیاب ہو سکیں ، یکجا کر دی گئی ہیں - تا کہ اہل بصیرت کو نقد و نظر کا کچھ سامان بہم پہنچ سکے - ہمیں امید ہے کہ اس وسیلے سے تحقیق و تجسس کا کوئی نیا راستہ کھل سکے گا اور موسیقی کے رسیا زیادہ صحت نظر سے فن موسیقی میں امیر کا مقام متعین کر سکیں گے -

ہم ان مقالہ نگاروں ، مصنفوں اور ناشروں کے شکر گزار ہیں جن کی مروت سے یہ تالیف ممکن ہو سکی -

فیض احمد فیض

ادارہ تحقیق موسیقی

۲۷ - جی گلبرگ II

لاہور

اکتوبر ۱۹۷۵ء

امیر خسرو اور موسیقی

شبلی نعمانی

امیر کی ہمہ گیر طبیعت نے اس نازک اور لطیف فن پر بھی توجہ کی اور اس درجہ تک پہنچایا کہ چھ سو برس کی وسیع مدت نے بھی ان کا جواب پیدا نہ کیا ۔ ان کے زمانہ کا مشہور جگت استاد جو تمام ہندوستان کا استاد تھا ، نایک گوپال تھا ، اس کے بارہ سو شاگرد تھے جو اس کے سنگھاسن یعنی تخت کو کہاروں کی طرح کاندھے پر لے کر چلتے تھے ، سلطان علاؤالدین خلجی نے اس کے کمال کا شہرہ سنا تو دربار میں بلایا ، امیر خسرو نے عرض کی کہ میں تخت کے نیچے چھپ کر بیٹھتا ہوں ، نایک گوپال سے گانے کی فرمائش کی جائے ، نایک نے چھ مختلف جلسوں میں اپنا کمال دکھایا ، ساتویں دفعہ امیر بھی اپنے شاگردوں کو لے کر دربار میں آئے ، گوپال بھی ان کا شہرہ سن چکا تھا ، ان سے گانے کی فرمائش کی ، امیر نے کہا میں مغل ہوں ہندوستانی گانا کچھ یوں ہی سا جانتا ہوں ، پہلے آپ کچھ سنائیں تو میں بھی کچھ عرض کروں گا ۔

گوپال نے گانا شروع کیا ، امیر نے کہا یہ راگ تو مدت ہوئی میں باندھ چکا ہوں ۔ پھر خود اس کو ادا کیا ، گوپال نے دوسرا راگ شروع کیا ، امیر نے اس کو بھی ادا کر کے بتایا کہ مدتوں پہلے میں اس کو ادا کر چکا ہوں ، غرض گوپال جو راگ راگنی اور سر ادا کرتا تھا ، امیر اس کو اپنی ایجاد ثابت کرتے جاتے تھے ، بالآخر کہا کہ یہ تو عام بازاری راگ

تھے ، اب میں اپنی خاص ایجادات سناتا ہوں ۔ پھر جو گایا تو گوپال مبہوت ہوکر رہ گیا'۔

امیر خسرو چونکہ ہندی کے ساتھ فارسی راگوں سے بھی واقف تھے ، اس لیے انھوں نے دونوں موسیقی کو ترکیب دے کر ایک نیا عالم پیدا کر دیا ، چنانچہ ان کے ایجاد کردہ راگ حسب ذیل ہیں[۲] ۔

نام راگھائے مخترع امیر خسرو	کن راگوں سے مرکب ہے
مجیر	غارا اور ایک فارسی راگ سے مرکب ہے ۔
سازگری	پوربی ، گورا ، کنگلی اور ایک فارسی راگ قرآن السعدین میں اس کا ذکر کیا ہے چنانچہ کہتے ہیں : زمزمۂ سازگری ور عراق ۔ کردہ بہ گلبانگ عراق اتفاق ۔
ایمن	ہنڈول اور نیریز ۔
عشاق	سارنگ اور بسنت اور نوا ۔
موافق	توڑی و مالڑی و دوگاہ و حسینی ۔
غنم	پوربی میں ذرا تغیر کر دیا ہے ۔
زیلف	کھٹ راگ میں شہ ناز کو ملایا ہے
فرغنہ	کنگلی اور گورا میں فرغانہ ملایا ہے
سرپردہ	سارنگ ، پلاول اور راست کو ترکیب دیا ہے ۔
باخرو	دیسکار میں ایک فارسی راگ ملا دیا ۔
فردوست (یا پھردوست)	کانہڑا ، گوری ، پوربی اور ایک فارسی راگ سے مرکب ہے ۔
منم	کلیان میں ایک فارسی راگ شامل کیا ہے ۔

راگ درپن میں لکھا ہے کہ ان راگوں میں سازگری ، باخرر ، عشاق اور موافق میں موسیقی کا کمال دکھایا ہے ، باقی راگوں میں کچھ یوں ہی ادل بدل کر کے دوسرا نام رکھ دیا ہے ، قول ، ترانہ ، خیال ، نقش ، نگار ، بسیط ، تلانہ ، سوہلہ ۔ یہ سب بھی امیر خسرو کی ایجاد ہیں ۔ ان میں سے بعض خاص ان کی ایجاد ہیں ، بعض کے نام ہندی میں پہلے موجود تھے ۔ امیر نے ان میں کچھ تصرف کر کے نام بدل دیا ۔

---

۱ ۔ عالمگیری امراء میں فقیر اللہ جس کا لقب سیف خاں تھا ایک مشہور امیر تھا ، ناصر علی نے اس کی شان میں کہا ہے :

گفتگوئے طوطی از آئینہ می خیزد علی گر نباشد سیف خاں ارانفس درکار نیست

''وہ موسیقی کا بڑا ماہر تھا ، فن موسیقی کی ایک مستند کتاب مانک سوہل تھی ۔ فقیر اللہ نے اس کا فارسی ترجمہ کیا اور بہت سے فوائد اضافہ کیے اور اس کا نام راگ درپن رکھا ، چنانچہ مآت الامرا ، جلد دوم ، ص ۱۷۹ مطبوعہ کلکتہ میں یہ تفصیل مذکور ہے ۔ اس کتاب کا ایک قدیم نسخہ میرے پاس ہے اور ایک ندوہ کے کتب خانہ میں ہے ۔ گوپال کا واقعہ اور آئندہ امیر خسرو کی ایجادات میں نے اسی کتاب سے لیے ہیں ۔

۲ ۔ راگ درپن کے دو نسخے جو میرے استعمال میں ہیں ، دونوں غلط ہیں ۔ اس لیے راگوں کے نام صحیح نہیں پڑھے گئے اس لیے کہیں کہیں میں نے صرف صورت نویسی کر دی ہے ۔

(شعر العجم ۱۳۳۵ھ ، حصہ دوم ، شبلی نعمانی (۱۹۴۷ء)
در مطبع معارف اعظم گڈھ طبع شد)

امیر خسرو اور موسیقی

ڈاکٹر محمد وحید مرزا

صدیوں سے امیر خسرو کو موسیقی میں بھی اتنا ہی عظیم سمجھا جاتا ہے جتنا کہ شاعری میں ۔ وہ گھڑیال یا دھنیے کی پیدا کردہ آوازوں کو بھی الفاظ میں ڈھال لیتے تھے ۔ انہیں ستار کا موجد اور کئی نئے راگوں کا خالق سمجھا جاتا ہے ۔ یہ نئے راگ عجمی اور ہندی موسیقی کے حسین امتزاج سے تخلیق ہوتے ہیں ۔ کہا جاتا ہے کہ گانے کے مقابلے میں امیر نے دکن کے مشہور نائیک گوپال کو بھی ہرا دیا تھا ۔ امیر کی تحریروں سے یہ واضح ہوتا ہے کہ وہ فن موسیقی پر کامل عبور رکھتے تھے ۔ انہیں عجمی موسیقی کی پیچیدگیوں مثلاً چار اصول ' بارہ پردے وغیرہ وغیرہ پر مکمل دسترس تھی ۔ وہ ہندوستانی موسیقی کے بھی ماہر اور مداح تھے ۔ ان کے دور میں موسیقی کے معرکے بہت عروج اور مقبول تھے اور امیر ان میں ذاتی دلچسپی رکھتے تھے اور عملاً حصہ لیتے تھے ۔ اس پس منظر میں یہ بعید از قیاس نہیں کہ امیر نے ہند و فارس کے نئے کلچر سے متاثر ہو کر عجمی اور ہندی موسیقی کے امتزاج سے نئے اسلوب وضع کر کے رائج کیے ہوں ۔ لیکن ان جدتوں کی نوعیت اور مقدار کو تعین کرنا مشکل ہے ۔ ہندوستانی موسیقی پر ایک دیرینہ فارسی کتاب (جو کہ راجہ مان سنگھ کے دور کی ایک اور دیرینہ کتاب کا ترجمہ ہے) کے مطابق امیر خسرو نے مندرجہ ذیل نئے راگ ایجاد کیے ۔

مجیر ۔ سازگری ۔ ایمن ۔ عشاق ۔ موافق ۔ غزل ۔ زیلف ۔ فرغانہ ۔ سرپردہ ۔ فرودست ۔ منعم ۔ قول ۔ ترانہ ۔ خیال ۔ نگار ۔ بسیط ۔ شاہانہ ۔ سوہلہ ۔

تمام فنی تفصیلات میں جانا اور ان کے ایجاد کردہ راگوں کا صحیح تعین کرنا بے سود ہوگا ۔ بہر صورت یہ یقینی ہے کہ امیر نے ہی پہلے مقبول گانے کے اسلوب غزل اور قول کو ہندی موسیقی میں رائج کیا اور اب تک قوال تمام ہند میں انہیں ہی اپنا

استاد مانتے ہیں ۔ خسرو کی اختراعات کو وسیع قبولیت نہ ہوئی چونکہ امیر نے مروجہ روایات سے بغاوت کی تھی جو کہ کلاسیکی موسیقی کے عقیدتمندوں کو منظور نہ تھی ۔ تاہم موسیقی کے ایسے دلدادگان نے جو پرانی وجہ کے پرستار نہ تھے ان جدتوں کو صحت مند اور دلپسند جانا ۔ لیکن ہندی موسیقی کا یہ المیہ ہے کہ خسرو کے قد و قامت کا ان کے بعد کوئی ایسا باکمال پیدا نہیں ہوا جو موسیقی کو اس کی فرسودہ منجمد قیود سے آزاد کرا سکتا ۔

ستار کو بھی اتنی باقاعدگی سے امیر کو منصوب کیا جاتا ہے کہ اب اسے یقین کی حد تک مانا جاتا ہے ۔ ستار جو سہ تار تھی پرانے ہندی ساز وینا (جو مہا دیو کی ایجاد سمجھی جاتی ہے) کی سادہ مورت ہے ۔ اور کسی دور میں بھی ہند میں رائج ہو سکتی تھی ۔ خسرو کا دور ایسی تبدیلی کے لیے خاص طور پر موزوں نظر آتا ہے لیکن خسرو کی تحریروں میں ستار کا نام کہیں نہیں آتا حتٰی کہ کئی اور سازوں کے نام ملتے ہیں ۔ اور نہ ہی ان کے معاصر اور بعد کے لکھنے والے ستار کا ذکر کرتے ہیں ۔ ہند کا خاص ساز (اور اغلباً نئی ایجاد) عجب رود تھا جو کہ ستار سے نہیں ملتا ۔ یہ نام کہیں بھی نہیں ملتا ماسوائے مقابلۃً جدید ہندی فارسی ادب میں ۔ حتٰی کہ ترکی اور فارسی شاعری کی بہت دیرینہ ادوار میں یہ نام ہے ۔ جس سے یہ ترشح ہوتا ہے کہ ستار اصل میں فارس یا بلکہ کاکیشیا میں مروج تھی ۔ اور ہندوستان میں اس کے بعد آئی ۔ ستار کاکیشیا اور جارجیا کا اب بھی قومی ساز ہے ۔ غالباً انہیں خطوں سے یہ ساز مغربی ممالک میں گیا جہاں یہ زتھار یا گیٹار کہلایا ۔ تاہم یہ امر واقعہ ہے کہ مستند محقق ستار کی ایجاد کا سہرا امیر کے سر ہی باندھتے ہیں اور اس میں بھی کوئی شک نہیں کہ یہ ساز دیرینہ مروجہ سازوں سے اس دور میں ایجاد ہوا جبکہ عجمی اور ہندی کلچر ایک دوسرے کے قریب آئے ستار عجمی «طنبور» یا عُود سے شکل میں ملتی ہے اور ہندی وینا سے ترتیب میں مکمل طور پر ہند و فارس کی تہذیبوں کی مرکب ہے ۔ آیا امیر نے کوئی نیا ساز ایجاد کیا یا نہیں ؟ یہ بہر صورت یقینی ہے کہ وہ فن موسیقی میں ماہر کامل تھے اور انہیں نائیک کہا جاتا تھا امیر نے پرانی گائیکی میں گراں قدر اور اہم تبدیلیاں کی تھیں ۔

(ترجمہ لائف اینڈ ورکس آف امیر خسرو)

— o —

امیر خسرو اور ہندوستانی موسیقی

ڈاکٹر سید رغیب حسین

یہ ایک مسلمہ بات ہے کہ خوش الحانی طبعی اور فطری چیز ہے جو حیات انسانی پر گہرا اثر ڈالتی ہے۔ نفس انسانی پر اس کا جو اثر پڑتا ہے، محتاج بیان نہیں اور اس فن لطیف میں جو معنویت ہے اس سے کسے انکار ہے۔ مصوری، مجسمہ سازی، فن تعمیر، خوش نویسی اپنی جگہ فنون لطیفہ میں شامل ہیں، مگر انسانی قلب و دماغ پر تصرف کر کے حالات اور خیالات میں ایک انقلاب عظیم لے آنا صرف موسیقی ہی کا کام ہے۔ اعصاب جسم کو حساس بنانے اور ہیجانی کیفیت پیدا کرنے میں اسے بڑا دخل ہے۔

موسیقار اپنے دلی جذبات اور کیفیت کا اظہار صداؤں کے زیر و بم سے کرتا ہے جن کے ارتعاش ہمارے کانوں کے پردوں پر پڑتے ہیں۔ ان کا تجزیہ ہمارے دماغ میں ہوتا ہے اور ایک غیر محسوس طریق سے ہم موسیقی سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔

موسیقی ایک ایسا سحر ہے کہ شاہ و گدا دونوں بقدر استعداد اس سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ خیالات تصور کے ذریعے سے جذبات میں منتقل ہو جاتے ہیں۔ موزوں الفاظ اور جذبات میں ایک گہرا نفسیاتی تعلق ہے۔ یہی وجہ ہے کہ زمانۂ قدیم میں حدت خون بڑھانے اور برانگیختگی پیدا کرنے کے لیے فوجوں کے ساتھ جنگی ساز رہتے تھے۔ لفظ موسیقی وسط ایشیا، جنوب مشرقی ایشیا، تمام عرب اور شمالی افریقہ تک سمجھا اور بولا جاتا ہے۔ بڑی چھان بین کرنے کے بعد متفقہ فیصلہ یہی ہے کہ یہ لفظ یونانی زبان سے عربی میں داخل ہوا ہے اور آخر تمام اسلامی دنیا میں پھیل گیا۔ معلوم ہوتا ہے کہ فلسفہ اور منطق کی کتابوں کے جب عربی زبان میں ترجمے ہوئے تو عربوں نے اس لفظ کو بعینہٖ عربی میں ایک ذرا سی تبدیلی سے داخل کر لیا۔ یعنی کاف کو ق

سے بدل دیا ۔ انگریزی میں اس کا املا میوزک (Music) ہے ، فرانسیسی میں میوزق (Musique) اور لاطینی میں میوزکا (Musica) ، جرمنی میں میوزیکے ہے ۔ اس کے معنی ہیں آہنگ آواز جس کے تواتر سے سماعت لذت یاب ہوتی ہے ۔ آواز کا تواتر جس کا نغمہ یا الاپ کانوں کو خوش کر دے یا بیک وقت صداؤں کا وفاق و اتحاد کے ساتھ بلند ہونا ۔

زمانہ جاہلیت اور ابتدائے اسلام میں موسیقی کا لفظ عربی زبان میں نہیں ملتا۔ نشید اور غناء کے لفظ ضرور ملتے ہیں ۔ عربوں نے مذکورۃ الصدر زمانے میں بحیثیت مستقل علم کے کبھی اسے مرتب بھی نہ کیا تھا ۔

تاریخ یونان ، یونانیوں کے اسلاف کے کارناموں اور قصص و حکایات کا مطالعہ کرنے سے اتنا معلوم ہوتا ہے کہ ان میں قدیم الایام سے حلقی (Vocal) اور سازگی (Instrumental) کا رواج عام تھا ۔ اپالو (Apollo) دیوتا کو بڑی عظمت اور تقدس حاصل تھا ۔ اس کی حمد و ثنا میں گیت گائے جاتے تھے ۔ عبادت کے اوقات میں صنم پرست لڑکے اور لڑکیاں ہم آہنگ ہو کر طنبور اور نے وغیرہ بجایا کرتے تھے ۔

یونانیوں میں موسیقی کے ساز بربط ، بانسری ، گیٹار (Guitar) پر مشتمل تھے ۔ ان کے ماسوا اور کون سے آلات موسیقی استعمال ہوتے تھے ۔ ہمیں کچھ زیادہ معلومات حاصل نہ ہو سکیں ۔

یونانی قوم از منہ قدیم میں تہذیب و ثقافت کی علمبردار تھی ، اس وقت یورپ اور ایشیائے کوچک میں کوئی قوم ان کی ہمسر نہ تھی ، ادھر وسط ایشیا میں ایران تہذیب و تمدن کا گہوارہ تھا ۔ ہندو اپنی تہذیب و ثقافت اور معاشرت کو سب سے قدیم بتاتے ہیں اور اس بات کے مدعی ہیں کہ تمام دنیا نے ان سے علم و ہنر اور فنون لطیفہ کا سبق لیا ہے اور فن موسیقی ہندوستان سے دوسرے ممالک میں پہنچا ، ایرانیوں کا دعویٰ ہے کہ ہم ایک مدت تک یونان کے ملک پر حکومت کرتے رہے ، یونانیوں نے ہمیں سے اکتساب علم و ہنر کیا ۔ اسی لیے ہمارا تمدن یونانیوں سے قدیمی ہے اور آلات موسیقی کی ایجاد اور تکمیل کا شرف صرف ہمیں کو حاصل ہے ۔ ان دعاوی کی جانچ اور دیکھ بھال مؤرخوں کے ہاتھوں میں چھوڑتے ہیں ، اس کا فیصلہ کرنا ہمارے حیطۂ امکان سے باہر ہے ۔

یہودیوں کی تہذیب بھی قدیمی ہے انہوں نے موسیقی میں کیا ترقی کی اور ان کے

ساز کیا کیا تھے ، اس سے ہمیں کچھ زیادہ واقفیت نہیں ہے ۔ مگر فلسطین کی سرزمین میں جہاں بہت سے پیغمبر مبعوث ہوئے اور لوگوں کو رشد و ہدایت کے ذریعے سے اللہ تعالیٰ کی پرستش اور تزکیہ نفس کی تعلیم دیتے رہے ، وہاں موسیقی صرف عبادت گاہوں اور صوامع تک ہی محدود رہی ، جہاں (Psalms) مزامیر گائے جاتے تھے جنھیں سب مل کر ایک ساتھ گاتے تھے ۔ انھیں مقدس ترین اعمال میں شمار کیا جاتا تھا اور حضور قلب ، تزکیہ نفس ، استجابت دعوات و آمرزشِ گناہ کا ایک ذریعہ سمجھا جاتا تھا ۔

عربی موسیقی کی بنیاد عباسیوں کے زمانے میں پڑی ۔ عباسی خلفاء علم و ادب ، فلسفہ و حکمت کے دل سے شیدائی تھے اور فنون لطیفہ کے بڑے زبردست مربی ۔ چنانچہ انھوں نے ممالک محروسہ سے مغنی اور موسیقار جمع کیے ۔ دارالخلافہ بغداد میں آ کر انھیں ترقی کا بڑا وسیع میدان نظر آیا ۔ انھوں نے آلات موسیقی میں طرح طرح کی اختراعیں کیں اور قسم قسم کی راگ راگنیاں ایجاد کر کے اپنی دماغی قابلیت کا ثبوت دیا ۔

اس کی ترقی کا ایک اور سبب بھی ہے ۔ جب منطق اور فلسفے کی کتابوں کے تراجم ہوئے تو ان کے مطالعے سے معلوم ہوا کہ یونانی فلاسفر علم موسیقی کے بڑے ماہر ہوا کرتے تھے اور فنون لطیفہ سے آگاہی رکھے بغیر کوئی فلاسفے کی صف میں نہیں آ سکتا ۔ بادشاہ اور درباری امراء سب فلسفے سے ذوق رکھتے تھے ۔ بھلا کیونکر ممکن تھا کہ یونانی فلاسفے سے وہ کس طرح کم رہتے ۔ یہی سبب ہے کہ قریب قریب تمام فلسفی موسیقی میں مہارت رکھتے تھے ۔ چنانچہ یعقوب الکندی (متوفی ۲۶۰ھ) جو اسلامی عہد کا پہلا فلسفی ہے ، اس نے فن موسیقی پر ایک کتاب تصنیف کی جس میں سرنی کے امتداد (Pitch) کی تعیین کی ۔ ابونصر الفارابی (متوفی ۳۳۹ھ) نے موسیقی کے نظریے پر سب سے اہم کتاب (الموسیقی الکبیر) وزیر ابو جعفر محمد بن کرخی کے لیے لکھی ۔ وہ موسیقی کے پیمانوں سے واقف تھا اور سروں کے امتداد حالیہ سوم (میجر تھرڈ) ۴ نسبت ۵ اور سوم صغیر (تھرڈ مائیژر) یعنی ۵ نسبت ۶ کا فرق بخوبی جانتا تھا[1] ۔

فلوٹ یعنی بانسری کی ایجاد نصیر الدین طوسی کی طرف منسوب ہے اور آرچ لوٹ (العود الکبیر) سالٹری (Psaltery) صفی الدین (متوفی ۱۲۹۴ء) کے نام سے ۔

---

۱ - قرون وسطیٰ کے مسلمانوں کی علمی خدمات تالیف مولوی عبدالرحمٰن خان صاحب جلد اول ، صفحہ ۱۰۵ ، ۱۰۶ ۔

امیر سیف الدولہ کے دربار میں ابو نصر فارابی کی رسائی اسی موسیقی کے ذریعے سے ہوئی تھی اور اس کے کمال کو دیکھ کر ہاتھوں ہاتھ فارابی کو لیا اور اسے اپنے ندما میں جگہ دی ۔ صاحب اسماعیل بن عباد کو ہمیشہ یہی اشتیاق رہا کہ فارابی ایک بار اس کے دربار میں آ جائے ۔ اور اس کے لانے والے کے لیے انعام بیش قرار مقرر کیے ۔ مگر اس کی آرزو پوری نہ ہوئی ۔

ایرانی موسیقی

ایرانی اپنے تمدن کو یونان کے تمدن سے قدیم بتاتے ہیں ، اس لیے ان کا دعویٰ ہے کہ ایجاد آلات موسیقی اور اس فن کی تکمیل ایران میں ہوئی اور وہاں سے یونان اور بلاد مغرب میں پہنچی ہے ۔ زرتشت کے مذہبی سرود اور ترانے کچھ تو سکندر اعظم کی فتوح کی نذر ہوگئے ۔ اس کے بعد ساسانیوں کی عظمت نے اس کو زندہ کیا ۔

ساسانی دربار میں موسیقی دانوں اور گویوں کا رتبہ بہت بلند رکھا گیا تھا ۔ بادشاہ کی مجالس خاص میں میر تشریفات (خرم باش) موسیقی کے باکمال استادوں سے فرمائش کرتا کہ فلاں راگ گاؤ یا فلاں چیز بجاؤ ۔

مسعودی نے ایرانیوں کے آلات موسیقی کے نام لیے[1] اور وہ یہ ہیں :

ستار بانسری (نے) طنبور ، شہنائی اور چنگ ، خراسان کے لوگ زیادہ تر ایک ستار بجاتے تھے جس میں سات تار ہوتے تھے اور اس کو وہ رنگ کہتے تھے ۔ خسرو کے عہد میں بعض اور ساز جن کا وجود اس زمانے میں ثابت ہوتا ہے ، شہنائی اور دف ہیں ۔ ہندوستانی ستار ونیا کا بھی کبھی کبھی استعمال ہوتا تھا ۔ ان کے علاوہ معمولی ستار جس کا نام دارا ہے بربط (بربعز) کنار (ستار کی ایک قسم) چھوٹا دف (دُمبلگ) ۔

خسرو دوم کے دربار کے گویوں اور راگ تصنیف کرنے والوں میں سب سے زیادہ مشہور دو ہیں ، ایک سرگش (یا سرکش) اور دوسرے بار بذ ۔

لغات برہان قاطع میں وہ تیس لحن مذکور ہیں جو بار بذ نے خسرو دوم کو سنانے

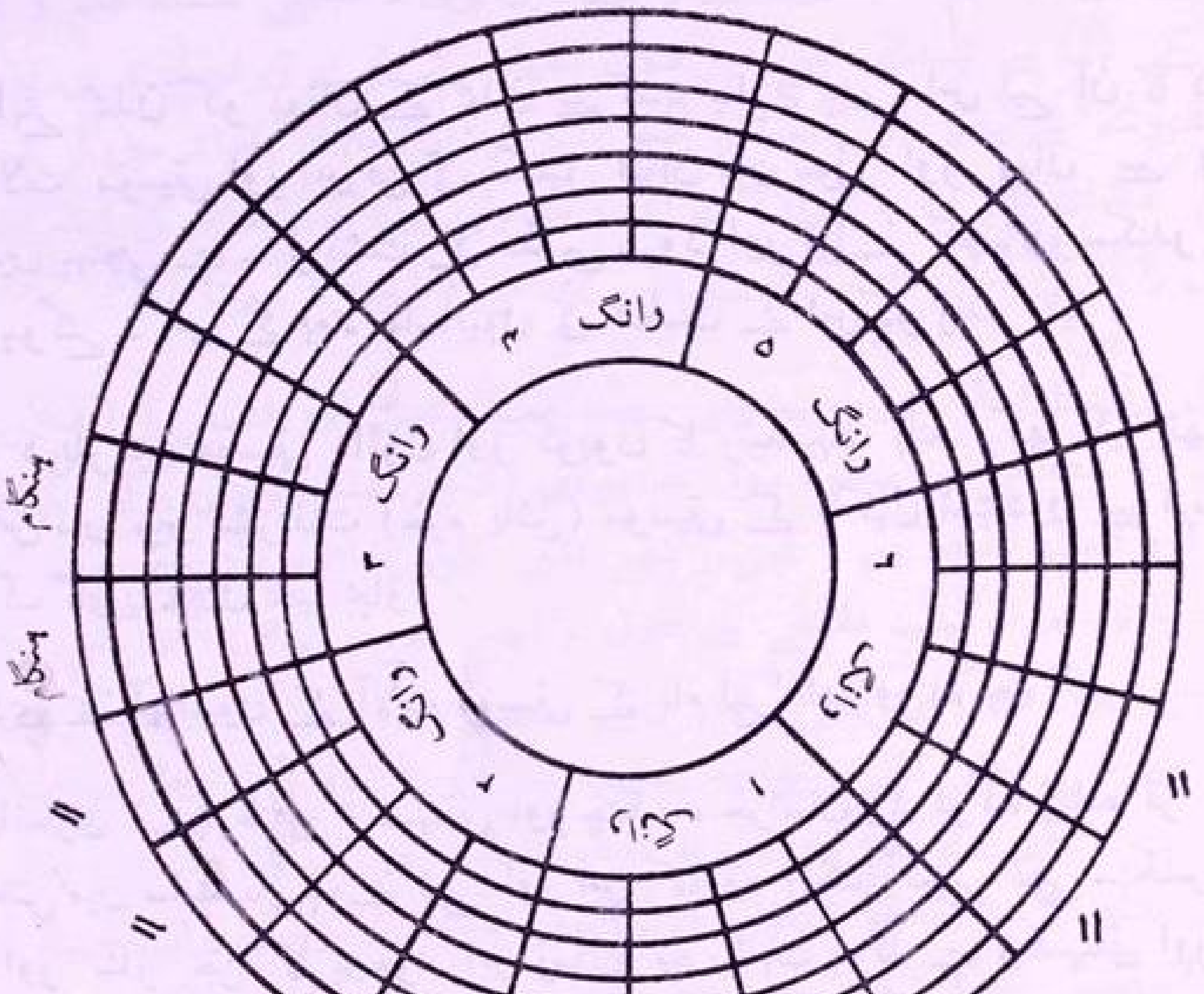
---

۱ - مروج الذہب ج ۸ ، ص ۹۰ ، ۹۱ -

کے لیے ایجاد کیے تھے ان کے نام بعض تبدیلیوں کے ساتھ نظامی کی خسرو شیریں میں بھی دیے گئے ہیں ۔

عوفی[1] نے ''نوائے خسروانی'' کا ذکر کیا ہے جس سے یقیناً مراد سات شاہی طرزیں (الطروق المکوکیہ) ہیں جو مسعودی[2] کے ہاں مذکور ہیں ۔

باربذ نے جو نظام موسیقی ایجاد کیا تھا وہ سات خسروانیات (شاہی طرزیں[3]) ۳۰ لحن اور تین سو ساٹھ راگنیوں پر مشتمل تھا ۔



۱ - دیکھو براون ۱۸۹۹ء ، ص ۵۴ -
۲ - مروج ج ۸ ، ص ۹۰ -
۳ - خسروانیات کی ایجاد کو نگیسا کی طرف بھی منسوب کیا گیا ہے جو خسرو کے عہد کا ایک اور گویا تھا اس کا ذکر نظامی کے ہاں ملتا ہے ۔

یزداں آفریز غالباً مذہبی نوعیت کی راگنی تھی ، بعض راگ موسمی تیوہاروں کی خوشی میں گائے جاتے تھے - خصوصاً موسم بہار کی آمد اور لطف زندگی کا مضمون اس میں باندھا جاتا تھا اور ان میں سے ایک کا نام نوروز وزرگ تھا ، سروستان ، آرائش ، خورشید ماہ ابھر کوہان نوش بھنیان بھی اسی قسم کے تھے -

ایرانیوں نے ارقام موسیقی کے لیے نو دائرے مختلف رنگوں سے بنائے ہیں ، جو ہم مرکز ہیں - پہلے اندرونی دائرے کو چھ برابر حصوں میں تقسیم کرتے ہیں ، ان میں سے ہر ایک حصے کا نام وانگ رکھا ہے اور مجموعے کا نام شش وانگ ہے - یہی حصے انسانی صدا ہیں - پھر دوسرے دائرے چھیوں حصوں کو دو برابر حصوں میں تقسیم کر کے ان کے خطوط کو آخری دائرے تک بڑھا دیتے ہیں - پس سوائے پہلے اندرونی دائرے کے باقی دائرے برابر کے ١٢ حصوں میں تقسیم ہو جاتے ہیں ، پھر تیسرے دائرے کے بارہ حصوں کو دو برابر حصوں میں تقسیم کرتے ہیں اور ان خطوط کو اوپر کے تمام دائروں تک لے جاتے ہیں - لہذا دو دائروں کے سوا باقی تمام دوائر برابر کے چوبیس حصوں میں بٹ جاتے ہیں - انہیں کا نام ہنگام ہے - اسی طرح سے آگے بڑھے ہیں اور اصطلاحات وضع کی ہیں - جن کے معانی سے علی العموم ناواقفیت ہے - یہی اب ایران میں گام کہلاتے ہیں' جن کے فروغ ١٥٠٠ سے اوپر پہنچتے ہیں -

ایرانی موسیقی کے بارہ مقامات کو کسی باکمال نے اس رباعی میں یکجا کر دیا ہے -

١ راست	٢ عشاق	٣ بوسلیک	بساز
٤ بانوا	٥ اصفہان	٦ بزرگ	نواز
٧ کوچک	استاد	٨ عراق	٩ زنگولہ
١٠ پس حسینی و	١١ راہوئے	و	١٢ حجاز

١ - تعلیمات موسیقی جلد اول مصنفہ کرنیل علی نقی خان وزیری کا دیباچہ و تقریظ از میرزا سید عبداللہ خان المعروف اتابکی -

ہر شعبہ چند نغموں سے مرکب ہے - یہ نغمات بے شمار ہیں اور ہر ایک جدا جدا نام سے موسوم - ان کے گانے کے لیے مختلف اوقات مقرر ہیں - زیر و بم کے لیے جداگانہ قواعد و اصول منضبط[1] ہیں -

ہندوستانی موسیقی

دانایان ہند موسیقی کو نغمۂ خداوندی بتاتے ہیں اور اس کا موجد کرشن جی کو اور بعض مہا دیو جی کو بتاتے ہیں - ہندوستانی راگ ایرانی راگ سے بھی قدیم تر مانا جاتا ہے اس کی نزاکت اور وسعت تمام دنیا میں مسلمہ ہے - ہندوؤں کا دعویٰ ہے کہ ہندوستان زمانۂ قدیم ہی سے علم و فن کا گہوارہ رہا ہے - یہیں سے تمام علوم و فنون ایجاد ہو کر اقصائے عالم میں پھیلے - موسیقی جو فنون لطیفہ کی ایک شاخ ہے ، تمام دنیا اسی ہندی سنگیت کی خوشہ ہے -

ہندوستان ہی وہ ملک ہے جہاں مختلف اندام و اشکال کے چھوٹے بڑے ساز حسب ضرورت ایجاد و اختراع کیے گئے جن سے گونا گوں صدائیں پیدا ہوتی ہیں اہل ہند کٹر قدامت پسند واقع ہوئے ہیں اس لیے ان کے ساز اب بھی اسی قدیم وضع کے پائے جاتے ہیں اور ان میں بہت کم تغیر پیدا ہوا ہے -

ہندوستان میں موسیقی کا مترادف لفظ سنگیت ہے انفرادی طور پر گایا جائے یا اجتماعی طور پر ساز کے ساتھ یا ساز اور رقص سمیت ان سب پر لفظ سنگیت کا اطلاق ہوتا ہے ، پس ہندوستانی موسیقی ہر شکل پر حاوی ہے - حلقی (Vocal) ہو یا ساز (Instrumental) کے ساتھ - اجتماعی یا ساز و رقص سمیت سب کو سنگیت میں شامل کرتے ہیں -

علم موسیقی کا تعلق چونکہ صدا سے ہے ، پس اس کی دو قسمیں بیان کی گئیں ہیں :

(۱) کارآمد یا مفید اور

(۲) غیر کارآمد یا غیر مفید

---

۱ - یہی وہ بارہ مقامات ہیں جن کو امیر خسرو نے ہندی راگ میں شامل کیا ہے - دیکھیے امیر خسرو ، جن کا ذکر صفحات آیندہ پر ہے -

مفید آواز وہ آواز ہے جو فن موسیقی کے اصول و ضوابط پر مبنی ہو۔ غیر مفید آوازیں شور و غل ہیں جن سے بجائے خوشی کے طبیعت مکدر ہو جاتی ہے۔

ہندی راگ کے موجدوں نے موسیقی کو سات سروں میں تقسیم کیا ہے، اور آواز کی امتداد کے مطابق ان کو یکے بعد دیگرے رکھا ہے اور ساتوں سروں کے حروف اول کو لے کر اس طرح ترتیب دیا ہے۔[1]

سا　رے　گا　ما　پا　دھا　نی

اسے سرگم کہتے ہیں۔ امتداد کے انداز کے لیے ان حروف پر لکیریں کھینچ دی ہیں۔ پہلے حروف کو اگر اکائی مانا جائے تو دوسرے حرف (رے) کا امتداد دوگنا، تیسرے حرف کا تگنا، علی ہذالقیاس دھا تک چھ گنا امتداد ہوگا۔ یہ چھیوں حروف مفتوح پڑھے جاتے ہیں۔ اس کے بعد نی اس نسبت سے مکسور پڑھا جائے گا۔

س سے سرج یا کھرج، ر سے رکھب، گ سے گندھار، م سے مدھم، پ سے پنچم، دھ سے دھیوت، نی سے نکھاد۔ اس کی شرح بھی سن لیجیے۔

سرج — طاؤس یا مور کی آواز (کھرج)

رکھب — پپیہے کی آواز

گندھار — بکری کی آواز

مدھم — کلنگ کی آواز

پنچم — کوئل کی آواز

دھیوت — مینڈک کی آواز

نکھاد — ہاتھی کی چنگھاڑ

۱۔ آئین اکبری ابوالفضل جلد سوم مطبوعہ نولشکور در بیان ہندی موسیقی۔

ان چھ راگوں میں سے ہر راگ کو چھ راگنیوں میں تقسیم کیا جس کا مجموعہ چھتیس راگنیاں ہوئیں ۔ ہر راگ سال و ماہ و موسم کے لحاظ سے گایا جاتا ہے اور راگنیوں کے لیے دن رات کے وقت متعین ہیں ۔ اگر ان کے خلاف کوئی راگ یا راگنی گائی جائے تو سننے میں بھلی معلوم نہ ہوگی ۔ آگے چل کر راگنیوں کی تقسیم کر کے فرع نکالی گئی ہیں انہیں پُتر کہتے ہیں ۔ ہر پُتر کے آٹھ آٹھ ٹکڑے کر دئے گئے ہیں ۔ فروغ کے اعتبار سے راگنیوں کی اتنی قسمیں پیدا ہوگئیں ہیں کہ جن کا احاطہ میں آنا بہت مشکل امر ہے ۔

ہندی موسیقی کی صداؤں کو تین حصوں میں تقسیم کیا گیا ہے :

۱۔ صدا کا چھوٹا اور بڑا ہونا یعنی مقدار (Magnitude) (صدا آہستہ بھی پیدا کی جا سکتی ہے جسے صرف قریب کے لوگ سن سکیں اور زور سے جسے دور تک سن سکیں)۔

۲۔ انسانی آواز اور ساز کی آواز جس کی کیفیت (Timbre) سے مختلف آوازوں میں امتیاز کیا جا سکے ۔

۳۔ صدا کا قاعدے کی پابندی کے ساتھ ۔ صعود و نزول (Pitch) جسے موسیقی میں زیر و بم کہتے ہیں ۔

گانے بجانے کی رفتار کو لے کہتے ہیں اس کی تین قسمیں ہیں :

(۱) دھیمی (ولمپت) (۲) وسطانی (مدھ) اور انتہائی بلند (درت) علم موسیقی میں آوازوں کی خوبصورت ترکیبوں لے ، تال اور الفاظوں سے کام لیا جاتا ہے آج کل تقریباً دو سو راگ گویوں کو معلوم ہیں ۔ ان میں صرف پچاس راگ ایسے ہیں جو عام طور پر گائے جاتے ہیں ۔

شمالی ہند میں عام طور پر یہ طرزیں زیادہ مقبول ہیں :

دھرپد خیال ٹپہ ٹھمری غزل ہولی ترانہ چترنگ و سرگم

اسلامی دور سے قبل کی ہندی موسیقی کے متعلق کچھ زیادہ معلومات حاصل نہیں ہو سکیں کیونکہ وہ تمام کی تمام سنسکرت کی کتابوں میں درج ہیں جن کا سمجھنا آسان نہیں ۔ صرف اتنا کہا جا سکتا ہے کہ سام وید کے بھجن ، مناجاتیں اور ترانے زیادہ تر رائج تھے اور اب بھی مندروں میں ان کا رواج عام ہے ۔

ابو ریحان بیرونی نے اپنی عمر کا بڑا حصہ ہندوستان میں صرف کیا ۔ تذکرہ نویسوں کا بیان ہے کہ اس نے سر زمین ہند میں چالیس سال تک سیاحت کی (یہ مدت مبالغہ آمیز معلوم ہوتی ہے) اور ہندوستان کی ہر چیز کا بچشم خود نہایت غور سے مشاہدہ کیا، سنسکرت زبان سیکھی اور ہندوؤں کے علوم و فنون، عقائد اور رسوم اور معاشرت و اخلاق پر ''کتاب الہند'' کے نام سے ایک بے نظیر کتاب لکھی مگر اس وقت کے مروجہ علم موسیقی کا گوشہ چھوٹ گیا ۔

پوری دو صدیاں گزرنے کے بعد جب ہندو مسلمانوں کی اجنبیت کی خلیج پُر ہوگئی اور دونوں ایک دوسرے کو سمجھنے لگے تو ایک کی زبان نے دوسرے کی زبان میں رسائی حاصل کی ۔ ایک کی زبان کے الفاظ دوسرے کی زبان پر آنے لگے ۔ گویا زبان اردو کی تخلیق کی بنیاد پڑی ۔ یہی وہ زمانہ ہے کہ جب ہندوستان میں امیر خسرو پیدا ہوئے ۔ تاریخ پیدائش ۶۵۱ھ ہے ۔

مسلمانوں کے عہد حکومت میں فن موسیقی نے بڑی ترقی کی اور بادشاہوں نے بھی ماہران فن اور اہل کمال کی قدر دانی میں کوئی دقیقہ اٹھا نہیں رکھا ۔ ہمیشہ علوم و فنون کی سر پرستی کرتے رہے ۔ چنانچہ وہ اہل موسیقی جنھوں نے اپنی ترنم آواز یا آلات سرود و ساز کی بدولت شہرت و بقا پائی جن کے نام تذکرہ نویس نسلاً بہ نسلاً لکھتے آئے ہیں ۔ ایسے استادان مسلم الثبوت کی سرفہرست پر امیر خسرو کا نام درج ہے ۔

امیر خسرو عالم فاضل اور شاعر تھے ہی مگر وہ ایک باکمال ماہر موسیقی بھی تھے۔ ایسے باکمال انسان کی نظیر دنیا میں مشکل سے ملتی ہے ۔ سینکڑوں سال کے بعد کہیں ایک دو ایسی ہستیاں پیدا ہوتی ہیں۔ اگر صرف شاعری ہی کو لیا جائے تو ان کی جامعیت پر تعجب ہوتا ہے انھیں صرف فارسی زبان ہی پر عبور نہ تھا بلکہ عربی میں بھی شعر کہا کرتے تھے اور برج بھاشا میں بھی سنسکرت کے تو وہ بڑے ماہر تھے ۔ موزونی طبع کا یہ حال تھا کہ جس آواز کو چاہیں نظم کر دیتے تھے ۔ مثلاً دہل کی آواز کی کیسی نقل کی ہے :

دہل زن دہل زو بہ تحسین او　　کہ دیں، دین او، دین او، دین او

۱- اس کتاب کا نام عام طور پر ''الہند'' مشہور ہے لیکن اصل نام ''تحقیق ما فی الہند'' ہے ۔ در بیان ابو ریحان بیرونی مرتبہ ڈاکٹر محمد ناظم ایم - اے ، پی ، ایچ ڈی ۔
The Life and Times of Sultan Mahmud.

مولانا محمد حسین آزاد نے دو قصے لکھے ہیں ۔ چونکہ ان کو قریباً سب ہی جانتے ہیں ۔ ان کا اعادہ غیر ضروری ہے لیکن حضرت امیر خسرو کا اعجاز مجھے مجبور کرتا ہے کہ آدھی رات کی نوبت کی آواز کو نقل کر دوں ۔

نان کہ خوردی خانہ برو ،

نان کہ خوردی خانہ برو ، خانہ برو ، خانہ برو

نان کہ خوردی خانہ برو ،

نہ کہ بدست تو کردم خانہ گرو خانہ گرو خانہ برو خانہ برو

دوسری نقل دھنئے کی ہے ، ملاحظہ کیجئے :

درپئے جاناں جاں ہم رفت ، جان ہم رفت جان ہم رفت رفت رفت ، جان ہم رفت،

اینہم رفت و آنہم رفت آنہم رفت آنہم رفت ، اینہم آنہم اینہم آنہم آنہم رفت ،

رفتن ، رفتن ، رفتن دہ دہ دہ رفتن دہ رف رف رفتن دہ رفتن دہ

کس قدر دماغ حاضر ہے کہ بے تکلف جچے تلے حرفوں سے مختلف آلات کی صدا پیدا کر دی ہے ۔ جو سنتا ہے ایک دفعہ تو محو حیرت ہو جاتا ہے ۔ اور ممکن نہیں کہ عمر بھر بھول جائے یا ذہن سے محو ہو جائے ۔ یہ کمال صرف فن موسیقی میں استادانہ مہارت کی بدولت تھا ۔

امیر خسرو نے یہاں کی موسیقی کو سیکھا اور حد کمال کو پہنچایا انھوں نے ایرانی موسیقی میں بھی ایسا ہی کمال حاصل کیا تھا اور دونوں کی آمیزش و ترکیب سے ایک تیسری چیز نکالی جس سے موسیقی کے فن میں ایک تازہ روح پیدا ہوگئی اور جو زیادہ لطف انگیز ہو گئی ہے ۔

راگ درپن[1] میں امیر خسرو کے ایجاد کردہ راگوں کی ایک فہرست ہے جسے مولانا شبلی نے امیر خسرو کے ذکر میں نقل کر دیا ہے اسے ذیل میں درج کیا جاتا ہے :

مجیر غارا اور ایک فارسی راگ سے مرکب ہے

سازگاری پوربی ، گورا کنگلی اور ایک فارسی راگ

۱۔ شعرالعجم ، مولانا شبلی صفحہ ۱۰۸ ، مطبوعہ انوارالمطابع ، لکھنؤ ۱۳۲۵ھ ۔

زمزمہ ساز گری در عراق قران السعدین میں اس کا ذکر ہے چنانچہ لکھتے ہیں :

''کردہ بہ گلبانگ عراق اتفاق''

ایمن ہنڈول اور نیریز

عشاق سارنگ اور بسنت اور نوا

موافق توڑی و مالوی و دوگہ حسینی

غم (غازان) پوربی میں ذرا تغیر کر دیا ہے ۔

زیلف کھٹ راگ میں شہ ناز کو ملایا ہے ۔

فرغنہ (فرغانہ) کنگلی اور گورا میں فرغانہ کو ملایا ہے ۔

سراپردہ (سرپردہ) سارنگ ، بلاول اور راست کو ترکیب دیا ہے ۔

باخرز دیس کار میں ایک فارسی راگ ملا دیا ہے ۔

فرودست یا پھردوست (فردوست) کانہڑا ، گوری ، پوربی اور ایک فارسی راگ سے مرکب ہے ۔

منم (منعم) کلیان میں ایک فارسی راگ شامل کیا ہے ۔

قول

ترانہ

خیال

نگار

بسیط

شاہانہ

سہیلا

یہ وہ راگ ہیں جو مرزا محمد صاحب نے اپنی تصنیف

Life and Works of Amir Khusrau

میں درج کیے ہیں ۔

ایرانی موسیقی کے بارہ راگوں کے نام ایک رباعی میں ہم درج کر آئے ہیں ۔ شعرالعجم میں متذکرہ راگوں کی فہرست میں ہمیں ان میں سے صرف چار نام ملتے ہیں جن پر خط لگا دیا گیا ہے باقی خالی چھوڑ دیے گئے ہیں ۔ ان راگوں میں سے قول ، غزل خیال ، ترانہ کی طرزیں اب بھی مقبول عام ہیں اور قوال آج بھی امیر خسرو کا نام نہایت ادب و احترام سے لیتے ہیں ۔

امیر خسرو نے پرانے طریقوں میں جو تراش خراش کی اور پرانی روائیتوں کو توڑ کر جو نیا راستہ اختیار کیا یہ نہ سمجھنا چاہئے کہ اسے عام طور پر سراہا گیا ۔ قدیمی

طرز کی موسیقی کے دلدادگان نے ہمیشہ ان اختراعات کو نظر انداز ہی کئے رکھا ۔ یہی وجہ معلوم ہوتی ہے کہ مذکورہ راگوں میں سے جو امیر خسرو نے ہندی ایرانی راگوں کے ملاپ سے نئے راگ پیدا کیے تھے ان میں سے صرف چند ایک ہی باقی رہ گئے ہیں ۔ باقی ناموں سے بھی کوئی واقف نہیں ۔ چنانچہ نواب واجد علی شاہ اپنی تصنیف صوت مبارک میں خسرو کو بجائے دھرپد کے نائک خیال مانتے تھے ۔ ان کا خیال تھا کہ امیر خسرو ترانہ ، چھند ، پند ، قول ، قلبانہ ، نقش اور گل کے موجد[1] ہیں ۔

ستار کی ایجاد بھی امیر خسرو کی طرف منسوب ہے اور تذکرے بڑے شد و مد سے نقل کرتے آئے ہیں ۔ اسے وینا کی ترمیم شدہ شکل سمجھنا چاہیے ۔ وینا ہندوستانی ساز ہے پہلے ہمیں تاروں کے اہتزازات کو سمجھنا چاہیے ۔ تار کا قاعدہ ہے کہ اس کی آواز کی بلندی اور پستی تار کے اہتزازات کی نسبت سے ہوتی ہے ۔ ایک سیکنڈ میں جس سرعت سے تار میں اہتزاز پیدا ہوتے ہیں اسی قدر آواز بلند ہوتی ہے اور اہتزازات کی سرعت تار کے طول اس کی دبازت اور تناؤ پر موقوف ہے ماہرین اصوات نے ہر نغمے کے اہتزازات کو شمار کر لیا ہے اور بتا سکتے ہیں کہ ایک نغمے کو دوسرے نغمے سے باہتزاز کون سی نسبت ہے ۔ ماہر موسیقی کا دماغ بڑی آسانی سے ان نسبتوں میں امتیاز کر کر لیتا ہے ۔

موسیقی کے بولوں کی باہمی نسبت اور فی ثانیہ ان کی تعداد ذیل کے جدول سے معلوم ہوگی :

سرگم	سا	رے	گا	ما	پا	دھا	نی	سا
اہتزازات فی ثانیہ	۲۶۴	۲۹۷	۳۳۰	۳۵۲	۳۹۶	۴۴۰	۴۹۵	۵۲۸
سب سے کم درجے کی نسبت	۲۴	۲۷	۳۰	۳۲	۳۱	۴۰	۴۵	۴۸
نسبت کسری	۱	۹/۸	۵/۴	۴/۳	۳/۲	۵/۳	۱۵/۸	۲

۱- دیکھو آبحیات ، مصنفہ محمد حسین آزاد ، صفحہ ۷۰ ، نیز محمد وحید مرزا صاحب کی تصنیف نوٹ زیر صفحہ ۲۳۹ Life and Works of Amir Khusrau ۔

اس جدول کو دیکھو سا اول اور سا ثانی آخری خانے کے اہتزازات کی نسبت ایک اور دو کی ہے۔ اگر اہتزازات کا ذو اضعاف اقل لیا جائے تو ۱۱ کا عدد حاصل ہوگا۔ اور اہتزازات کی قدروں کو ۱۱ سے تقسیم کرنے سے ہمیں سب سے کم درجے کی نسبتیں حاصل ہوں گی اور تیسری سطر سب سے کم درجے کی وہ باہمی نسبت معلوم ہوگی جب کہ سا اول کو اکائی فرض کر لیا جائے۔

اہتزازات کی باہمی نسبتوں کو ذہن نشین کرنے کے بعد ہم بخوبی سمجھ سکتے ہیں کہ اگر ستار کے ایک تار کو جنبش دی جائے اور باقی تار ساکن چھوڑ دیے جائیں تو ان میں کیونکر گونج پیدا ہوگی۔ ظاہر ہے کہ تار کے اہتزاز سے ہوا میں موج پیدا ہوتی ہے اور ایک تار میں جس قدر اہتزازات پیدا ہوں گے! اسی قدر ہوا میں موجیں پیدا ہوں گی اور اہتزازات میں جس تناسب سے اختلافات ہوگا وہی تناسب امواج میں بھی محفوظ رہے گا۔ ستار کے تار پر جب مضراب سے ضرب لگائی جاتی ہے تو اس کی موجیں تمام تاروں سے متصادم ہوتی ہیں اور اس سے آواز پیدا ہوتی ہے جس شدت سے تار پر ضرب دی جائے گی اسی قدر دوسرے تاروں کے اہتزازات اور نغمات آسانی سے محسوس ہو سکیں گے۔ پس ایک تار اپنے اہتزازات اور امواج کا اثر دوسرے تاروں میں پیدا کر سکتا ہے۔

اب ہم پھر اپنے اصل موضوع کی طرف آتے ہیں کہ امیر خسرو نے ستار ایجاد کی تھی یا اس سے قبل موجود تھی۔ غالب خیال یہی ہے کہ ستار امیر کی ایجاد نہیں ہے۔ اس خیال میں ڈاکٹر مرزا محمد وحید صاحب سے میرا پورا اتفاق ہے بلکہ دسویں صدی عیسوی سے قبل بھی کسی نہ کسی شکل میں ایشیائے کوچک، ایران، آرمینیا اور ترکستان میں موجود تھی اور انہیں ملکوں سے یہ ہندوستان میں پہنچی ہے۔ ڈاکٹر صاحب موصوف نے اس کا نام زیتھر یا گیٹار دیا ہے لیکن یہ خود ستھارا کی بگڑی ہوئی شکلیں ہیں۔ ستھارا قدیم مصر کا ایک ساز تھا جو ستار کے بالکل ہم شکل[1] ہے۔

ستار کے ہم شکل جتنے ساز مشرق اور مغرب میں استعمال ہوتے تھے ان میں صرف

---

1. Cithara (Latin, French German) Kithara, Whence also ithara Gittern. An ancient stringed instrument resembling the more modern Cittern Orgintar. An Ancient Egyptian Instrument—English Dictionary by Annendale.

چار تار ہوا کرتے تھے ۔ ممکن ہے کہ امیر خسرو نے تین تار اور بڑھا دیے ہوں اور اس ساز کا نام ستار مشہور ہو گیا ۔ جیسا کہ میں اس سے قبل ذکر کر چکا ہوں کہ مسلم فلاسفر نے موسیقی کے پیمانے مقرر کیے اور ان پر بہت غور و خوض کر کے طرح طرح کی ترمیمیں کیں ۔ امیر خسرو اس زمانے سے بہت قریب تھے کیا ان کو ان اختراعات کا علم نہ ہوگا ، ہوگا اور ضرور ہوگا اور اس چیز کا اثر ان کی شاعری اور موسیقی میں کمال حاصل کرنے پر منتج ہوا ۔

مضراب کو باج کے تار پر چلانے سے خاص آوازیں پیدا ہوتی ہیں ، دا ، را ، در

جب مضراب سے تار چھیڑ کر اپنی طرف لاتے ہیں تو دا کی صدا پیدا ہوتی ہے ، جب دوسری طرف لے جاتے ہیں تو را کی صدا نکلتی ہے لیکن جتنے وقت میں دا اور را الگ الگ بجائے جائیں تو اتنے ہی وقت میں دونوں صداؤں کو ایک ساتھ نکالنے سے در کی صدا نکل آتی ہے ۔ یہ تمام سر ستار کی اصطلاح میں دا ، در ، دا ، را وغیرہ ہی کہلاتے ہیں ۔ امیر خسرو کا کمال یہی ہے کہ اشعار کو جس رنگ میں چاہیں باندھ دیتے ہیں اور اس کو ساز کی زبان سے ادا کر دیتے ہیں ۔ کیا خوب کہا ہے :-

آں روز کہ روح پاک آدم بہ بدن
گفتند در آ نمی شد از ترس بدن
خواندند ملائکاں بہ لحن داؤد
در تن در تن درآ درآ در تن در تن

اس کا ما حصل یہ ہے کہ امیر خسرو نے ایرانی اور ہندوستانی موسیقی میں بڑا کمال حاصل کیا تھا اور دونوں کی خوبیوں سے وہ پورے طور پر آگاہ تھے ۔ ایک طرف ایرانی اور ہندی تہذیبیں ہم آغوش ہو رہی تھیں ۔ انھوں نے دونوں کے راگوں کو ملانے کی کوشش کی ، مگر وہ ایک ایسے بلند مقام پر پہنچ چکے تھے کہ ان کے ایجاد کردہ راگوں کے نام کتابوں ہی میں محفوظ رہ گئے ۔ وہ عوام کی سمجھ سے باہر تھے ۔ چونکہ ان کی طبیعت زہد و عبادت کی طرف مائل تھی اور وہ اپنے پیر حضرت نظام الدین اولیا کے جاں نثار مرید تھے اس لیے ان کی مدح میں جو کچھ نکلتا تھا ، بے حد اثر پذیر ہوتا تھا۔ یہی وجہ ہے کہ قوالی قول وغیرہ جس میں مذہبی رنگ بھی شامل ہوتا ہے اور لوگوں کی طباع پر بہت دل گدازی پیدا کرتا ہے ، ہندوستان بھر میں مقبول ہوا ۔

ستار کے متعلق اسی پر اکتفا کرتا ہوں کہ انھوں نے اپنی تصنیف میں اس کی ایجاد کا کہیں اشارہ بھی نہیں کیا۔ زیادہ سے زیادہ یہی کہا جا سکتا ہے کہ دنیا میں تاروں کے اضافے سے وہ سر اور راگ جو پہلے ادا نہ ہو سکتے تھے، اس نئی ایجاد نے ان کو گرفت میں کر لیا۔ پس ستار کی ایجاد ان کی طرف منسوب ہو گئی اور حقیقتاً یہ بھی ایک بڑا کمال ہے اور اس بات کا ثبوت ہے کہ انھوں نے ہندوستانی موسیقی کی ایک بڑی کمی کو پورا کر دیا۔

(''آج کل'' موسیقی نمبر اگست ۱۹۵۶ء دہلی)

امیر خسرو

سید عابد علی عابد مرحوم

صدیوں کے بعد کبھی بطن گیتی سے ایسا فرزند جلیل بھی پیدا ہوتا ہے کہ دراصل جامع کمالات ہوتا ہے لیکن اتفاق سے زمانہ اسے کسی خاص فن سے منسوب کر دیتا ہے۔ جن لوگوں پر یہ حادثہ گزرا ہے ان میں بوعلی سینا، خیام اور امیر خسرو بہت نمایاں ہیں امیر کے شعری کمالات کا مقام اتنا بلند ہے کہ عام طور پر جو چار چاند انھوں نے کلاسیکی سنگیت کو لگائے ہیں اس روشنی کی کرنیں بہت سے لوگوں تک نہیں پہنچیں۔ ہاں بالعموم لوگ صرف یہ جانتے ہیں کہ الا ما شاء اللہ موسیقی میں بھی امیر کو مہارت حاصل تھی۔

مسلّم ہے کہ امیر کی ولادت ۱۲۵۳ء میں ہوئی۔ ان کا مسقط الراس موضع پٹیالی ہے جو ضلع ایٹہ میں واقع ہے۔ امیر کے والد سیف الدین سیف شمس کے لقب سے مشہور تھے۔ شمس الدین التمش کے مقربان بارگاہ میں سے تھے انھوں نے لاڈلے بیٹے کو خوب چا و چونچلوں سے پالا۔ اور جب وہ اللہ کو پیارے ہوئے تو امیر کے نانا عماد الملک نے انھیں اپنی سرپرستی میں لے لیا۔ یہ عماد الملک غیاث الدین بلبن کے امراء کبار میں سے تھے اور بڑھاپے میں بھی جوانی کی آب و تاب دکھاتے تھے۔ انھیں ہندوستان کی کلاسیکی سنگیت سے شغف تھا۔ کھاتے پیتے آدمی تھے۔ پھر اس پر زندہ دلی اور شگفتہ جبینی گویا سونے پر سہاگہ تھی۔ ان کے ہاں اکثر نشاط کی محفلیں برپا ہوتی تھیں گائک، ساز نواز اور مطربان خوش نوا دور دور سے ان کا شہرہ سن کر آتے تھے۔ یہیں امیر خسرو نے کلاسیکی سنگیت کے پیچ و خم اور تال سر کے نشیب و فراز سے آشنائی پیدا کی۔ اتفاق کی بات ہے کہ بلبن سے لے کر جلال الدین

خلجی تک جتنے بادشاہ دہلی کی مسند جلال پر جلوہ افروز ہوئے ہیں بیش و کم سب کو موسیقی سے شغف رہا ہے اور ان سب سے امیر خسرو کے روابط مخلصانہ اور دوستانہ رہے ہیں۔ کیقباد کا ذکر تو چھوڑیے کہ شوریدہ سر نوجوان تھا۔ خود جلال الدین خلجی جس نے بڑھاپے میں جلوس کیا تھا، رقص و سرود کا بے حد شائق تھا۔ اس کی خاص خاص محفلوں میں امیر برابر شریک ہوتے تھے۔ اور یہیں ان کی غزلیں بہت ذوق و شوق سے گائی جاتی تھیں۔ تاریخ نے ان خوش نوا مہ جبینوں کے نام بھی نہایت احتیاط سے محفوظ رکھے ہیں جو امیر کی غزلیں گایا کرتی تھیں۔ یعنی نصرت خاتون اور مہر افروز۔

یوں تو امیر خسرو کو موسیقی سے دلچسپی تھی ہی لیکن جس چیز نے اس شراب کو دو آتشہ کر دیا وہ امیر کا حلقہ تصوف میں داخل ہونا ہے تفصیل اس اجمال کی یہ ہے کہ ۶۷۱ھ میں امیر باقاعدہ حضرت نظام الدین اولیا کے مرید ہو گئے اور پھر مرید کا پیر کے ساتھ رشتہ عقیدت ایسا استوار ہوا کہ ضرب المثل ہو گیا۔ غالباً مرید نے اپنے پیر کی محبت ہی سے متاثر ہو کر گانے کی وضع ایجاد کی جسے قوال قوالی کہتے ہیں قوالی کا مادہ قول ہے اور قول کی داستان دراز ہے۔ حقیقت میں قول رباعی کا ایک نام معلوم ہوتا ہے کہ رباعی پہلے گانے کے لیے مخصوص تھی۔ جو لوگ رباعی گا کر سناتے تھے وہ قوال کہلاتے تھے لیکن جوں جوں وقت گزرتا گیا، قوال سے قول یعنی رباعی کے تعلق کی حقیقت عام لوگوں کی نگاہوں سے مخفی ہوتی چلی گئی۔ یہاں تک کہ عام گانے والوں پر بھی قوال کا اطلاق ہونے لگا۔ مشہور ہے قوال کا اسلوب امیر ہی کی ایجاد ہے۔ اس کی شان نزول کے متعلق روائیتوں کا بیان ہے کہ ایک بار حضرت نظام الدین اولیا رح بیمار ہوئے اور بیماری نے طول پکڑا تو امیر نے ان کا دل بہلانے کےلیے حمد اور نعت اور منقبت کے اشعار قوالی کے اسلوب میں انھیں گا کر سنائے۔ یوں سنگیت میں غنا کی ایک نئی وضع کا اضافہ ہوا۔ یہ روایت افسانہ ہو یا حقیقت لیکن یہ تو بہر حال مسلّم ہے کہ قوالی کا اسلوب بے حد مقبول ہوا۔ ظاہر ہے کہ اصلاً قوالی حمد و نعت اور منقبت سے مخصوص ہوگی۔ لیکن اب ہر قسم کی غزل قوالی کی دھنوں میں گائی جاتی ہے اور خوب بہار دکھاتی ہے قوالی کی سج دھج اس کا مکھڑا، اس کا روپ سروپ واقعی عجیب چیز ہے قوال ہر راگ اور راگنی کا لہرا دے کر قوالی گاتے ہیں لیکن قوالی کا جو خاص اسلوب ہے وہ قائم رہتا ہے اس اسلوب میں مختلف ٹکڑوں کی تکرار مخصوص تال، بولوں کی چلت پھرت اور تالی کا کھٹکا جو لطف پیدا کرتا ہے وہ سب

پر روشن ہے - تذکرے اس قسم کے واقعات سے لبریز ہیں کہ ارباب حال و قال نے بعض اوقات قوالی کی محفلوں میں کوئی مصرع سن کر ایسا اثر قبول کیا ہے کہ تواجد کی حالت ہی میں ان کا وصال ہو گیا ہے -

واجد علی شاہ مدعی ہیں کہ امیر دھرپت کے مقابلے میں خیال گاتے تھے - جان عالم پیا اس بات پر امیر سے کچھ خفا بھی معلوم ہوتے ہیں کہ ان کے خیال میں ہماری کلاسیکی سنگیت کے رموز دھرپت ہی میں مخفی ہیں خیر یہ تو اپنے اپنے ذوق کی بات ہے -

لیکن اس سے شاید کسی کو انکار نہ ہوگا کہ کلاسیکی سنگیت کے راگ راگنیوں میں امیر نے نہایت دلفریب پیوند لگائے ہیں - جو راگنیاں انھوں نے اختراع کی ہیں ان میں ایک بہار راگنی ہے جس کا مزاج ایسا لچک دار ہے کہ گانے والے اس کی سروں کو دوسرے راگ راگنیوں کی سروں میں ملا دیتے ہیں - اور تال میں سے ایک نئی شکل پیدا کرتے ہیں - مثلاً مال کونس کی بہار، ہمیر کی بہار، شدھ بہار کو کافی ٹھاٹھ میں لگاتے ہیں - نی - سا - گا - ما - پا - ما دھا - نی - سا، اس کی آروہی ہے - اور سا - نی - پا - ما - گا - - پا - گا - مارے سا امر وہی ہے وادی سر کھرج ہے - سموادی مدھم ہے بسنت رت میں گایا جاتا ہے خود اس راگ میں امیر خسرو نے ایک نہایت مزے کی چیز لکھی ہے جس کے بول ہیں :

''حضرت خواجہ سنگ کھیلیے دھمال''

''پیش خواجہ تم بن ٹھن آئے - حضرت رسول صاحب جمال''

''حضرت خواجہ سنگ کھیلیے دھمال''

اس راگ کی ایک مشہور چیز ''کاہن سنگ کرت رنگ ریسن'' بھی ہے - میں نے ہر بلب کے میلے پر نارائن راؤ یاس کو امیر خسرو کے بولوں میں بہار گاتے ہوئے سنا ہے کہ اب تک وہ سماں چشم تصور کے سامنے پھرتا ہے - بہار کے علاوہ یہ راگ راگنیاں بھی امیر خسرو کی ایجادات بدیع میں شمار ہوتی ہیں - ساز گری - ایمن - عشاق - زیلف - فرغانہ سر پردہ - باخرز - غارہ - فردوست - نگار - شہانہ - ان میں ایمن معمولی برتاوے کا راگ

ہے کلیان ٹھاٹھ میں گایا جاتا ہے۔ آروہی اس کی سارے گا ما پا دھا نی سا اور امروہی سانی دھاپا ما گا رے سا ہیں۔ اس کا وادی سر گندھار اور سموادی نکھاد ہے۔ اور جیسا کہ ظاہر ہے سمپورن راگ ہے۔ اول شام کے وقت گاتے ہیں۔ اس راگ کا الاپ بہت مزہ دیتا ہے۔ اس کی مشہور چیز ''آل نبی اولاد علی'' سب نے سنی ہوگی۔

غارا نصف شب کے وقت گایا جاتا ہے۔ جے جے ونتی سے مشابہ ہے۔ کوئی ایسا پیچیدہ راگ نہیں۔ زیلف بھیروں ٹھاٹھ کا راگ ہے۔ اس کی آروہی سا رے گا ما پا دھا نی سا ہے اور امروہی سا نی دھا ما پا گا مارے سا ہے۔ وادی سر دھیوت ہے سموادی گندھار بہت کم گایا جاتا ہے۔ پنڈت کہتے ہیں کہ یہ راگنی کھٹ راگ سے نکلی ہے۔ اس راگنی کو گرنتھوں میں اتنی اہمیت دی گئی ہے کہ باقی مشہور راگ اور راگنیوں کی طرح اس کی بھی ایک شکل بنائی گئی ہے۔ صورت اس راگنی کی یہ ہے کہ ایک بانکی تیکھی کامنی سندر نار زرد لباس پہنے، خوشبو سے مہک رہی ہے۔ اور بلبل ہزار داستان کی طرح چہک رہی ہے۔ جوڑے میں پھول گندھے ہیں ہونٹوں پر پان کا لاکھا ہے ہاتھوں میں گلوری مسکرا رہی ہے۔ جادو جگا رہی ہے پیا کا دل لبھا رہی ہے۔

جن راگ راگنیوں کی اختراع کو امیر خسرو سے منسوب کیا گیا ہے۔ ان میں سے کچھ ایسی ہیں جن کے ناموں سے یہ گمان گزرتا ہے کہ مورخوں نے برائے وزن بیت ان کا ذکر کیا ہے۔ کیونکہ یہ چیزیں ہندوستان کی کلاسیکی سنگیت کا جزو نہیں معلوم ہوتیں بلکہ ایرانی موسیقی سے تعلق رکھتی ہیں۔ مثال کے طور پر عشاق ہی کو لے لیجیے۔ ایران کی موسیقی میں جو بارہ مقام مقرر کیے گئے وہ گویا بروج فلکی کی تعداد کے مطابق ہیں۔ ان مقامات میں حجاز۔ عراق۔ صفاہان اور عشاق بھی شامل ہیں۔ اسی طرح باخرزا اور نگار ایرانی موسیقی کی دھنیں ہیں یہ ممکن ہو سکتا ہے کہ امیر نے انھیں ایرانی دھنوں کو بہ تصرف و ترمیم کلاسیکی موسیقی سنگیت کے روپ میں ڈھال لیا ہو۔ لیکن اگر ایسا ہوا بھی تو یہ دھنیں مقبول نہیں ہوئیں۔ نہ پنڈتوں نے انھیں اہمیت دی۔

دھرپت اور خیال کا مسئلہ بھی الجھا ہوا ہے۔ عام طور پر یہ مشہور ہے کہ یہ اسلوب غنا سلطان حسین شرقی کی ایجاد ہے۔ بات یہ ہے کہ یہ تو مسلّم ہے کہ امیر نے ہندوستان کی کلاسیکی موسیقی میں ایرانی موسیقی کا قلم لگایا ہے لیکن جب تک یہ واضح

نہ ہو کہ قدیم ایرانی موسیقی کی وضع کیا تھی ۔ یہ طے کرنا دشوار ہے کہ خیال کا موجودہ اسلوب کس حد تک امیر خسرو کا مرہون منت ہے ۔

امیر کی موسیقی دانی ہی کے سلسلے میں سید ناصر نذیر فراق دہلوی نے دعویٰ کیا ہے کہ پکھاوج بھی ان ہی کی ایجاد ہے ۔ اس دعوے کی سند مجھے دستیاب نہیں ہوئی ۔ سنگیت کی کتابوں میں میں نے یہ بھی پڑھا ہے کہ ستار بھی امیر خسرو ہی کی ایجاد ہے اس کی سند بھی دستیاب نہ ہو سکی ۔ وحید مرزا نے یہ دعویٰ کیا ہے کہ امیر خسرو کے کلام میں ستار کا سرے سے ذکر نہیں ہے اور یہ بات حیرت انگیز معلوم ہوتی ہے کہ امیر اس ساز کے موجد ہوں اور اپنے اشعار میں اس ساز کا نام بھی نہ لیں البتہ ترانے کے متعلق گمان غالب یہی ہے کہ امیر ہی کی ایجاد ہو ۔

ترانے میں جس طرح طبلے کی سنگت سے راگ کو مخصوص بولوں کے ذریعے ادا کیا جاتا ہے ۔ اس کا لطف وہی اٹھا سکتے ہیں جنھیں کلاسیکی سنگیت پر عبور ہو ۔

مختصر یہ ہے کہ کلاسیکی سنگیت کے رمز شناسوں میں امیر کا مقام بلند ہے کہ چار و ناچار پنڈتوں نے انہیں نائیک گردانا اور گرنتھیوں نے انھیں جگت استاد جانا ۔

امیر کو اپنے پیر حضرت نظام الدین اولیا رح سے بہت محبت تھی امیر کی موت سے بھی اس محبت کا سراغ ملتا ہے ۔ جب نظام‌الدین اولیا رح کا وصال ہوا ہے تو امیر اودھ تھے یہ خبر ملی تو بیتابانہ دہلی پہنچے ۔ مرقد پر گئے ، جالی کو دیکھا ، اور بے حال ہو کر یہ دوھا پڑھا :

گوری سوئے سیج پر مکھ پر ڈالے کیس
چل خسرو گھر آپنے رین بھئی سب دیس

یہ دوھا پڑھ کر امیر گھر لوٹے ، بیمار پڑے اور ایک مہینہ گزرنے نہ پایا تھا کہ ۷۲۵ھ میں اپنے مرشد سے جا ملے اور انہیں کی پائینتی دفن ہوئے ۔

(ہماری موسیقی ۔ ادارہ مطبوعات پاکستان ، کراچی ۔ ۱۹۶۲ء)

امیر خسرو اور ایجاد موسیقی

نقی محمد خاں خورجوی

حیات حضرت امیر خسرو اکثر تذکرہ نویسوں نے مختلف اوقات میں لکھی ہیں مؤرخوں اور اس زمانے کے سیاحوں نے بھی امیر کی موسیقی کے بارے میں ضمناً کچھ لکھا ہے لیکن فنی اعتبار سے یہ ثابت کرنے کی قطعی کوشش نہیں کی کہ یہ ایجاد کردہ راگ کن راگوں سے مرکب ہیں۔ کس طرح پر گائے جاتے ہیں اور کیونکر یہ عالم وجود میں آئے۔

اگر ان راگوں میں ہندی، عربی، یا عجمی راگوں کی آمیزش ہے تو وہ کون راگ ہیں اور ان کو ہم آہنگ کرنے میں امیر کو کن کن دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا ہوگا۔

دوم اس تشریح کی اس وجہ سے بھی ضرورت پیش آئی کہ آج جو ہندوستانی موسیقی رائج ہے اس میں یہ تمیز کرنا کہ امیر کے راگ اور ترکیبیں کیا ہیں فی الحقیقت ایک دشوار معاملہ ہے کیونکہ امیر کی موسیقی کی تمام کتابیں ضائع ہو چکی ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ امیر نے جو یہ دشوار گزار کام کیا ہے اس کی مثال ملنا مشکل ہے۔

مسلمانوں نے اس دعوے کے ثبوت میں کہ ہندوستانی موسیقی ہماری ہے یا اس کی ترقی اور معراج کمال پر پہنچانے میں مسلمانوں کا کتنا حصہ ہے کبھی کوئی دلائل پیش

نہیں کیے نتیجہ یہ ہوا کہ جواہر خسروی ناقدری کی گرد میں رلتے رلتے ایسے معدوم ہو گئے کہ ان کا وجود بھی باقی نہیں رہا اور وہ راگ جن کے موجد امیر خسرو تھے دوسروں سے منسوب ہو گئے ۔

ظاہر ہے کہ امیر کی عمر کا زیادہ حصہ شاہی درباروں اور امرا کی صحبتوں میں گزرا جہاں موسیقی درباروں کی رونق اور شان و شکوہ کا جزو اعظم خیال کی جاتی تھی ۔ قدرتی طور پر امیر نے یہ محسوس کیا ہوگا کہ اس زمانے کی ہندی موسیقی جو چند ہندی راگوں پر مشتمل تھی ۔ کچھ تو مسلمانوں کے عام مذاق سے مختلف تھی اور کچھ گانے بھی سراپا لہو و لعب سے مملو تھے یا ناقابل فہم تھے ۔ جو گانے مسلمانوں کو مرغوب تھے مثلاً حمد و ثنا ، نعت ، غزل ، رباعیات ، خمسہ ، مثنوی وغیرہ ان چیزوں کے واسطے ہندی راگوں میں کوئی گنجائش نہ تھی ۔

امیر نے اس دشواری کو محسوس کیا اور اس قومی ضرورت نے عملی صورت اختیار کی ۔ چونکہ عربی اور عجمی موسیقار شاہی درباروں میں شریک ہوتے تھے ان سے رابطہ اور اتحاد پیدا کر کے غیر ممالک کے راگوں کو سمجھا اور اس زمانے کے ہندی راگوں سے واقفیت حاصل کی ۔ چونکہ طبیعت رسا اور طبع رواں تھی ۔ اس طرح ان رنگ برنگے پھولوں سے ایک ایسا خوشنما گلدستہ تیار کیا جو موسیقی کے تمام و کمال صفات کا حامل تھا ۔

امیر نے نہ صرف راگ ہی ایجاد کیے بلکہ مختلف اقسام کے ساز بھی ایجاد کیے اور ایسے جامع اور مکمل قواعد مرتب کیے کہ باوجود اس دراز مدت کے ان میں کوئی ترمیم و تنسیخ نہ کر سکا ۔

شعرالعجم میں مذکور ہے کہ امیر خسرو کی ہمہ گیر طبیعت نے اس نازک اور لطیف فن کی طرف بھی توجہ کی اور اس کو اس درجہ پر پہنچا دیا کہ چھ سو برس کی دراز مدت نے بھی اس کا جواب پیدا نہیں کیا ۔

امیر چونکہ ہندی کے علاوہ فارسی راگوں سے بھی واقف تھے اس لیے انہوں نے دونوں قسم کی موسیقی ترتیب دے کر ایک نیا عالم پیدا کر دیا ۔

راگ ایجاد کردہ امیر خسرو

نمبر شمار		وہ راگ جن سے مرتب ہے
۱	مجیب یا مجیر	غارا اور عجمی راگوں سے مرکب ہے۔
۲	سازگری	پوربی ، گورا ، گن کلی اور ایک فارسی راگ۔
۳	ایمن	ہنڈول اور نیریز۔
۴	عشاق	سارنگ ، بسنت ، نوا۔
۵	موافق	ٹوڑی ، مال سری ، درگا ، حسینی۔
۶	غنم	پوربی کو تبدیل کر کے نیا راگ بنایا ہے۔
۷	زیلف	راگ کھٹ اور شہناز۔
۸	فرغانہ	گن کلی ، گورا۔
۹	سرپردہ	سارنگ ، بلاول ، راست
۱۰	باغرو یا باخرو	دیس کار میں ایک فارسی راگ ملایا ہے۔
۱۱	صنم یا غنم	کلیان اور ایک فارسی راگ۔
۱۲	فرودست	کانڑا ، گوری ، پوربی اور ایک عجمی راگ۔
۱۳	زنگولہ	(بحوالہ قران السعیدین) گردہ بہ گل ، بانگ ، عراق ، آفاق۔ مگر شعر العجم میں ان دو راگوں کا کوئی ذکر نہیں ہے۔

دھرما بھانو ہندی پنڈت موسیقار لکھتے ہیں کہ امیر خسرو ایرانی اور ہندوستانی راگوں سے بخوبی واقف تھے جس کے ثبوت میں اس نے خود امیر کی تصنیف قران السعیدین اور اعجاز خسروی کا حوالہ دیا ہے۔

امیر خسرو نے ستار ایجاد کیا ، مردنگ کو ڈھولک میں تبدیل کیا، ایرانی باجہ تنبور کی بجائے بینا ایجاد کیا۔ امیر کے زمانے میں چنگ ، رباب ، دف ، تنبور ، شہنائی، باترا ، ڈھول ، عود ، باجے موجود تھے۔ اسلامی کلچر کے مصنف نے امیر کے ایجاد کردہ راگوں میں ضلع ، مجیر ، غزل، بخارہ ، فرودست، قول ، ترانہ ، نگار ، شاہانہ ، بسیط ، خیال ، دھرپد اور قوالی کی طرزوں کا بھی اضافہ کیا ہے۔ ان میں قوالی گو امیر کی ایجاد ہے لیکن بعض طرزیں قوالی کی نیاز اور سمائی کی بھی ایجاد ہیں جو امیر کے شاگرد رشید تھے۔

آب حیات میں مولانا محمد حسین آزاد نے بھی تصدیق کی ہے کہ قوالی امیر ہی کی ایجاد ہے جو اس طریقہ پر گائی جاتی ہے یہی وجہ تھی کہ سلطان المشائخ نے آپ کو مفتاح السماع کا خطاب دیا تھا۔

عبدالمجید لاہوری بادشاہ نامے میں ان واقعات کے ضمن میں جو ۱۰۴۷ء میں ہندوستان میں پیش آئے تھے لکھتے ہیں کہ خسرو سے قبل ہندوستان کے قدیم گویوں کا مدار گیت، چھند، دہرو، استت پر تھا - لیکن چونکہ یہ نغمات کرناٹک طرز اور اسی زبان میں تھے اور دہلی کی طرف کے لوگ ان کو نہیں سمجھ سکتے تھے اور نہ لطف آتا تھا، امیر نے اس حالت کو محسوس کیا اور سب سے پہلے اس ضمن میں قول قانون پر اس کی بنیاد قائم کی -

ہندوستان میں سنگیت تین ہزار برس پہلے سے باقاعدہ رائج ہے شام وید اہل ہنود کی مقدس کتاب ہے- جس کے اشلوک گا کر پڑھے جاتے تھے، زمانے کے انقلاب کا یہ اثر ہوا کہ شام وید میں بھی تبدیلی ہوئی اور وہ جو سات سر آج موجود ہیں وہ بھی قدیم نہیں رہے ہربند چند کے زمانے میں جو قواعد موسیقی مروج تھے اس کو کتابی شکل میں ایک جگہ جمع کیا ہے اس لیے موسیقی کی تصانیف میں یہ کتاب مستند ہے لیکن اب اس کو سمجھنے والا کوئی نہیں ہے - یہاں تک کہ جو گرنتھ بعد میں لکھے گئے ہیں ان میں اس عبارت کو بجنسہ نقل کر دیا ہے -

ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ پنڈت سارنگ دیو ۱۲۱۰ء میں پیدا ہوا تھا اور ۱۲۴۷ء میں وفات پائی - حضرت امیر کی پیدائش ۱۲۵۳ء میں چھ سال کے بعد ہوئی - امیر کے ایجاد کردہ راگوں کا تذکرہ کتاب رتنا کر میں نہیں ہے اور یہ امیر کی ایجادیں اس کے بعد کی ہیں - جس زمانے میں سارنگ دیو پیدا ہوا تھا اس وقت یداوا کے خاندان کا دارالخلافہ دولت آباد میں تھا - چند عجمی راگوں کے نام جو رتنا کر میں درج ہیں وہ غالباً ان عجمی گویوں سے حاصل کیے ہوں گے جو دہلی کے درباروں میں ملازم تھے اور ہندو گرنتھ کار سے بھی اس کی تصدیق ہوتی ہے -

ہندی اور فارسی راگوں کی تقسیم میں یہ فرق ہے کہ فارسی میں بارہ مقام چوبیس شعبے، اڑتالیس گوشے، چھ ادارے، بارہ نغمے اور تینتیس لحن ہیں - اس کے علاوہ دو مقام اور چالیس شعبے زائد ہیں، گویا بارہ مقام اور چونتیس شعبوں سے چودہ مقام اور اٹھائیس شعبے قائم کیے ہیں -

ہندی موسیقی میں قدیم موسیقاروں کے خیال کے مطابق چھ راگ، چھتیس راگنی، اڑتالیس پتر اور بارہ سر ہونے ضروری ہیں - راگوں کے نام یہ تھے : بھیروں، مالکوس،

ہنڈول ، دیپک ، سری راگ ، میگھ راگ لیکن رفتہ رفتہ اس میں رد و بدل ہوتا رہا اور بہت کچھ فرق ہو گیا ہے ۔

اس لحاظ سے اگر امیر کے ایجاد کردہ راگوں میں (جیسا کہ انھوں نے خود لکھا ہے) بعض ہندی راگوں سے مناسبت پائی جاتی ہے تو اس میں حیرت کی کیا بات ہے ۔ اسی طرح ہندی راگوں میں بھی عجمی یا عربی راگوں کی مناسبت پائی جاتی ہے ۔ امیر کی جدت تو یہ ہے کہ انھوں نے رنگ برنگ اور دل آویز پھولوں کو ملا کر ایسا گلدستہ تیار کیا ہے جو اپنی خوشنمائی، دل آویزی اور رنگ و بو کے لحاظ سے بے مثل اور لا ثانی ہے ۔

ان حالات کو مد نظر رکھ کر اگر چار شعبے یعنی حور ، نہادند ، اصفہانک اور مخالف کو بھی شامل کر لیا جائے تو امیر کی ایجادیں اٹھائیس ہوتی ہیں ۔ یہ بھی بعض ماہرین کا خیال ہے کہ پانچ گوشے یعنی موافق ، صنم ، آوان ، فرغنہ بھی امیر ہی کی ایجادیں ہیں ۔

بعض لوگ صنم کو نیریز بھی کہتے ہیں ۔ حالانکہ امیر خسرو نے دونوں نیریزوں صغیر اور کبیر سے صنم کو جدا کیا ہے ۔ وجہ اس کی یہ ہے کہ صنم کلیان سے زیادہ مشابہ ہے اور نیریز ، بھیروں ، کافی اور اصفہان سے کیونکہ اسی کا شعبہ ہے اور شعبہ نیشا پور اصفہان سے مشابہ ہے ۔ معارف النغمات میں لکھا ہے کہ اہل ہنود کے کاملین فن موسیقی نے بھی اپنی پرانی کتابوں میں لکھا ہے کہ موسیقی کی طرزوں کے مختلف اقسام ہیں : مثلاً الاپ ، دھرپد ، ہوری ، خیال ، ٹپہ ، ترانہ ، تروٹ ، سرگم ، چترنگ ، قول ، ٹھمری ، دادرا ، غزل ، قوالی وغیرہ ۔ ان میں علاوہ دوسری طرزوں کے مخصوص ترانہ امیر کی ایجاد ہے ۔ انھوں نے عجمی انداز پر چند مخصوص الفاظ بھی ایجاد کیے ہیں ۔ مثلاً یلا ، یلل ، توم تانا ، تادانی وغیرہ جس کو تال اور الاپ کے ساتھ گایا جاتا ہے ۔

حکیم محمد کرم امام خان مصنف معدن الموسیقی نے لکھا ہے (صفحہ ۲۲۳) کہ سر اور تالوں کے لحاظ سے ہندی اور عجمی راگ تقریباً یکساں ہیں کیونکہ بارہ سروں سے خالی نہیں ہیں اور دونوں میں کچھ نہ کچھ مناسبت ضرور ہے ، مثلاً عجمی راگوں میں مقامات شعبہ ، اداره ، الحان یا آہنگ ، صوت ، نغمہ ، رکھپ ، غزال کی مناسبت کھٹ اور دھناسری ہندی راگوں سے پائی جاتی ہے ۔ ذوگاہ ، حسینی ، نوروز اور عجم کی مناسبت سارنگ سے ہے ۔ سہ گاہ ، چہار گاہ ، مغلوب ، زنگولہ کی مناسبت ٹوڑیوں سے ہے ۔

زابل مخالف ، عشاق کی مناسبت گوری ، پوربی ، پوریا ، گورا ، آسا ، بھٹیال سے ہے ۔

عراق ، اوج ، گن کلی ، مالسری سے مشابہ ہیں ۔ اصفہان اور نیشاپور کی مناسبت زیلف اور بھیروں سے ہے ۔ اس طرح نیریز کبیر اور نیریز صغیر کی مناسبت ایمن ، بھوپالی بھہباس اور جیت سے ہے ۔

بعض عشاق کو ہندی راگ نٹ سے مشابہ بتلاتے ہیں ۔ نوروز عجم ، حسینی اور دوگاہ راگ کافی سے اور بعض ماہرین فن دھناسری سے مشابہ بتلاتے ہیں ۔ نوا کو کدارا سے ، اصفہان کو سارنگ سے ، عراق کو کانڑے سے ، غزال کو آساوری سے ، دوگاہ کو جیت سری سے ، رہاوی ، گوشہ ، گلستان کو کانڑے سے ، بزرگ کو مالی اور گورا سے ، سہ گاہ کو بلاول سے ، چار گاہ کو بھیروں سے مشابہ بتلاتے ہیں ۔ حضرت امیر کے زمانے میں جو موسیقار عرب اور عجم سے آتے تھے ۔ آپ ان سے کہا کرتے تھے کہ تمھارے ملک کے جن راگوں کو میں نے دوسرے راگوں میں ملایا ہے وہ ان سے بہتر ہوگئے ہیں اور جن ناموں کو تبدیل کیا ہے وہ اس طرح پر ہیں کہ جن کو تم رکھت کہتے ہو ان کو ہم کھٹ کہتے ہیں ۔ تم بھاوٹ کہتے ہو ، ہم دھناسری کہتے ہیں ۔ تم عشاق کہتے ہو ، ہم گن کلی کہتے ہیں ۔ حسینی دوگاہ اور عجم کو ہم سارنگ اور کافی کہتے ہیں ۔ تم سہ گاہ ، چہار گاہ ، مایہ بستہ ، نگار زنگولہ ، مغلوب کہتے ہو ، ہم ٹوڑی کہتے ہیں ۔ حرسی اور عراق کو غارہ کہتے ہیں ۔ عشاق کو سارنگ یا بسنت ، فرغنہ کو گورا اور گن کلی ۔ جسے تم نشد کہتے ہو اسے ہم الاپ کہتے ہیں ۔ جس کو عرب اور ایران والے مدر کہتے ہیں اس کو ہم ٹیپ کہتے ہیں ۔ شرج کو یہاں کھرج کہتے ہیں ۔ امیر اکثر ان کو راگوں کے ٹکڑے کرکے اور گا کر سمجھایا کرتے تھے ۔

معدن الموسیقی صفحہ ۱۵۱ پر تحریر ہے کہ امیر نے اپنے انداز میں اوڈو کھاڈو کو ترمیم کر کے ان کے نام جداگانہ تجویز کیے ہیں ۔ یعنی بیراری اور مالسری میں دوگاہ اور حسینی کو ملا کر موافق نام رکھا ۔ نواونی اور مالیر کو ملتانی میں ملا کر مجیر نام رکھا ۔ پوربی کا نام غنم اور شہناز کو کھٹ میں ملا کر زیلف نام تجویز کیا ۔

کلیان ، واسکا ، ویساکھ ، گوجری ، گونڈ ، سرق ، سندھو ، سندھوی ، ونٹ ، ساونت ، ترون ، بھوپالی ، اشٹ ، منگل ، بھیرویں ، مار وا اور بنگال راگوں میں فارسی راگ

فرغانہ کی مناسبت پائی جاتی ہے ۔ اس لیے فرغانہ نام تجویز کیا ۔ بسنت اور سارنگ کا بلحاظ مشابہت عشاق نام رکھا ۔ بلاول ، گونڈ اور سارنگ کو ملا کر سرپردہ نام رکھا ۔ کانرو اور مذکورہ بالا چند راگوں کو ملا کر فرودست نام تجویز کیا ۔ ایمن تبریز اور ایک فارسی راگ ملا کر یمنی نام رکھا ۔

پوربی بھباس گورا ، گن کلی کو ملا کر غزال نام رکھا ۔ کلیان میں تبریز کو ملا کر صنم نام رکھا ۔ سازگری اور خراسان تقریباً یکساں راگ ہیں ۔

حالانکہ پوربی کی سنگیت پوریا سے ہے ۔ لیکن امیر نے پوریا راگ کی سنگیت کو یمن اور کامود سے ایجاد کیا ہے اور قوالی کے راگوں کو بسنت سنگیت سوہنی اور پنچم بہار سے ملایا ہے ۔ امیر کی ایجاد کردہ قوالی میں بھیروں کی سنگیت نہایت خوشنما ہے اور کلاونتی سنگیت جو ٹوڑی کی ہے اس کو تمیز کرنا مشکل ہے ۔ پوریا جو رات کی سنگیت ہے وہ امیر کی ایجاد ہے ۔ اسی میں دھناسری مل کر مشہور ہوئی ۔ سوہنی کلاونتی سنگیت مال کوس کی ہے لیکن سوہنی قوالی امیر کی ایجاد ہے جس کی سنگیت پرچ ہے اور پرچ کی سنگیت کالنگڑا اور سورٹھ ہے اور سورٹھ کا میل دیس اور بلاری سے ہے ۔ کالنگڑا مرکب ہے آسا سے اور جے جے ونتی قوالی میں سنگیت دیس اور سورٹھ کی ہے تاہم دونوں خوش رنگ ہیں اور ٹوڑی اور اساوری میں سنگیت بھیروں کی ہے ۔

غارہ سمپورن راگ ہے اس میں سوائے مدھم کے سر کے سب تیور لگتے ہیں ۔

ضلع : اس راگنی کو امیر نے کافی میں دو ایک سر ملا کر موزوں اور دلکش بنا دیا ہے ۔ یہ سمپورن ہے جس میں شرج اور پنچم شدھ اور رکھب اور دہیوت تیور ہیں ۔ گندھار مدھم اور نکھاد کومل ہیں ۔

غارا : یہ راگ سمپورن ہے اور بجز مدھم سر کے اس میں سب تیور ہیں ۔

حسینی کانڑے کو بعض سلطان حسین شرقی اور بعض امیر سے منسوب کرتے ہیں ۔ یہ کافی ٹھاٹ کا سمپورن راگ ہے ۔ پنڈت اس کو نیا سروپ بتلاتے ہیں جو پرانی گرنتھوں میں نہیں پایا جاتا ۔ جس طرح اڈانہ کو مدھم سے شروع کرتے ہیں اسی طرح پر یہ شروع ہوتا ہے ۔ اڈانے سے اس میں کانڑے کا رنگ زیادہ ہے ۔ اڈانا ، میگ ، حسینی ، شاہانہ ، سگرئی ، سور ملہار ۔ ان سب میں سارنگ کا رنگ غالب ہے ۔ تاراستان کا کھرج اس میں اچھا معلوم ہوتا ہے اور دہیوت گندھار کی زیادتی اور کمی سے یہ راگ ایک دوسرے سے الگ ہو جاتے ہیں ۔ کتاب راگ لکشن گیت میں لکھا ہے کہ حسینی کانڑے میں آروہی

سمپورن ہے اور امروہی میں نکھاد ورجت ہے اور کتاب سار امرت میں آروہی امروہی دونوں سمپورن لکھے ہیں - کھرج وادی ہے اور مدھم کا سر سموادی ہے - آروہی اس کی سارے گا ما پا دھی ناسا ہے - اور امروہی اس کی سانا دھی پا گا مارے سا ہے -

قول : پنڈتوں نے لکھا ہے کہ اس راگ میں فارسی الفاظ اور صوفیانہ مضامین ہوتے ہیں - کبھی ترانے کے بول بھی اس میں شامل ہو جاتے ہیں -

قلبانہ : نقش و نگار بھی سب اسی کی اقسام اور امیر کی ایجاد ہیں - تال اس کی مخصوص ہوتی ہے جس کو قوالی کہتے ہیں اور جس کی تعریف محتاج بیان نہیں -

کتاب راگ درپن میں جو ہندی کی مستند کتاب ہے - لکھا ہے کہ امیر کے باکمال راگوں میں سازگری ، عشاق اور موافق جن کا ذکر آگے تفصیل سے بیان ہوگا خاص طور پر قابل ذکر ہیں - ان کے علاوہ خیال نقش و نگار ، بسیط بھی امیر ہی سے منسوب ہیں -

واقعات سے ظاہر ہے کہ امیر کے زمانے میں ہندوستانی موسیقی پر بھند ، چھند ، وضع کے گانوں تک محدود تھی - جو سنسکرت اور برج بھاشا میں گائے جاتے تھے امیر نے سب سے پہلے عجمی موسیقی کے انداز پر ترانہ ، قول نقش و نگار گل وغیرہ گانے ایجاد کیے - قدیم سنسکرت، گانوں کا نام ناد ہے اور نظام موسیقی کو سنگیت کہتے ہیں -

اس ضرورت کو سب سے پہلے مشائخ صوفیہ نے محسوس کیا اور امیر خسرو نے عربی عجمی اور ہندی راگوں کو اس طرح پر ہم آہنگ کیا کہ جو خمسہ غزل اور رباعیات وغیرہ کے واسطے موزوں تھے - بالآخر امیر کی یہ کوشش بار آور ہوئی اور ہندو ، مسلمان دونوں فرقوں نے اس کو پسند کیا - صوفیوں نے قوالی کو عبادت کا رنگ دے کر عشق حقیقی کی کیفیت پیدا کر دی اور یہ طرز ایسے مقبول ہوئے کہ ان کی شہرت اطراف عالم میں ہو گئی - خدا کی حمد و ثنا ، رسول خدا کی نعت سننے کے واسطے دور دور سے اہل ذوق دہلی میں آنے لگے -

چونکہ گانے کا تعلق نظم سے ہے اور نظم بلا کسی بحر کے نظم نہیں کہی جا سکتی اور بحر کے واسطے اوزان کا ہونا ضروری ہے کیونکہ بلا اس کے تال اور سم کا ساتھ نہیں ہو سکتا اس وجہ سے امیر خسرو نے بحر اوزان اور تال سم کے بھی قواعد مقرر کیے - ہندی گانوں کا دار و مدار سر ، لے اور تال سم پر ہے فارسی میں اسی کو نغمہ ،

اداره اور اوزان کہتے ہیں ۔ اور تمام عجمی گانوں کا دارو مدار نغمہ پر ہے ۔

ہندی تالوں میں ساڑھے بارہ تالیں بتلائی جاتی ہیں اور امیر نے چوبیس ۲۴ بحروں میں تالیں ایجاد کی ہیں جن کے اقسام حسب ذیل ہیں :

بحر ہنزج ۔ بحر ترکی ۔ بحر دومک ۔ بحر دور ۔ بحرثقیل۔ بحر خفیف ۔ بحر چہار ضرب ۔ بحر در افشاں ۔ بحر مابین ۔ بحر ضرب الفتح ۔ بحر فاختہ ۔ بحر رمل ۔ بحر تقارب ۔ بحر طویل ۔ بحر رجز ۔ بحر کامل ۔ بحر بسیط ۔ بحر تصویح ۔ بحر منسرج۔ بحر سریح ۔ بحر مجبث ۔ بحر مرتفع بحر مقتصب ۔ بحر وافر ۔

ان کے بحروں علاوہ جو ہیں ان کی تشریح یہ ہے :

بحر التقارب المشمن المقصود

ایا	عارضت	رشک	خورشید	ماہ	گرت	در	تقارب	شود	اشتباہ
فعولن	فعولن	فعولن	فعول	بخوانش	دریں	وزن	ہر	صبح	گہ

بحر التقارب المشمن السالم

ز شرم رخت لالہ را خوں شد حدل زر شک قدت سرو را پائے گل

فعولن فعولن فعولن فعولن تقارب ازیں وزن گردید حاصل

بحر المحث المشمن المقصود

زہے بہ گلشن جانہا قد تو سرو رواں رخ تو بر فلک دلبری مہ تاباں

مفاعلن مفالاتن مفاعلن فعلات بگوائے محبت ایں بحر راو خوش بر خواں

بحر المحبت المشمن المخزوف

بزیر در صدف سینہ اے ہنر پرور ز بحر دلکش محبت سفینہ ہائے گہر

مفاعلن مفالاتن مفاعلن فعلن

بحر الزمل المشمن المخزوف

اے بہار یکے میانت ہمچو ہوئے در کمر　　غنچہ از رشک دہانت میخورد خون جگر

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلن

بحر الخفیف المسدس المخزوف

اے غلط رشک مشک تاتارے　　ذوق بحر خفیف کردارے

فاعلاتن مفاعلن فعلن　　گوے چوں بلبلان گلزارے

بحر الہزج الرباعی المخزوف

گل غنچہ ز شرم دہن ہست در سراب　　گردیست دامن گل پر عطر است

مفعول مفاعلن مفاعیل و دفاع　　بحر ہزج ایں ست گر اندک فکر است

بحر الرجز المشمن السّالم

اے ماہ روئے کمسنی وے دلبرے شیریں دہاں　　خوشید رویاں را شدہ ذکر لبت حد زباں

مستعفلن مستعفلن مستعفلن مستعفلن　　ایں ست تقطیع زیر برخواں چو محل بر زباں

بحر المضارع المِشمن المخزوف

اے سیم بر کہ ہست رخت ہمچو خارہ لخت　　خاں درہوائے عمل توچوں بیت لخت لخت

مفعول فاعلات مفاعیل فاعلات

قواعد تقطیع

تقطیع کو زیادہ سریع الفہم بنانے کی غرض سے نیز بحر کا تعلق اوزان اور موسیقی سے بتلانے کی غرض سے ذیل کا طریقہ پیش کیا جاتا ہے۔

تقطیع اول تقارب المشمن کو طبلہ کے ایک تالا ٹھیکہ کے ساتھ سمجھئے۔

کریما بہ بخشائے بر حال ما　　کہ ہستم اسیر کمندے ہوا

یہ تو ہے شعر بحر اس کی فعولن فعولن فعولن فعول ہے۔ اس بحر کے گویا چار حصے ہیں۔ ان حصوں کی گردان اس طرح پر ہے۔

کریما فعولن۔ بہ بخشا فعولن۔ ئے برحال فعولن۔ ل ما فعول

یہ ٹکڑے تقطیع میں یکسانیت پیدا کرنے کے واسطے کیے جاتے ہیں ۔ شعرائے متقدمین نے بھی حروفوں کے ٹکڑے عروض میں جائز قرار دیے ہیں ۔

موسیقی سے ان ٹکڑوں کی یکسانیت پیدا کرنے کی غرض سے یکتالہ ٹھیکہ مقرر فرمایا ہے ۔ یعنی دھی ۔ ترک ۔ دھنا ۔ رہا ۔ تو ۔ نا ۔ کتا ۔ گانے میں اس تال کی ضرب برابر چلی جاتی ہے اور دوسری دھی پر صورت سم کی ہے ۔ اور بحر ہذا میں لفظ فعول رکن چہارم پر ظاہر ہوتا ہے اور آٹھویں بحر المشمن السالم میں بھی کہ جس کے چاروں حصے برابر ہیں ٹھیکہ ایک تالا نہایت موزوں ہے اور ٹھیکہ جھپ تالے میں بھی یہ وزن صحیح ہوتا ہے ۔ ضرب کے علاوہ دونوں تالوں کی ایک صورت ہے ۔ چنانچہ چوتالا دھرپد کا ایک ہی طرح یک تالے میں بھی گانا بجانا ممکن ہے ۔

حضرت امیر خسرو نے بحر رمل المشمن المخزوف کا وزن تتالا تال فارسی میں موزوں کیا ہے ۔ یہ تتالا چار ضرب کا ہے یعنی تین بھری اور ایک خالی ۔ اور ان تین میں سے دوسری یعنی دھچ کی ضرب پر سم ہے اس طرح پر چار رکن بحر مذکور کے ہیں ۔ مثلاً فاعلاتن ۔ فاعلاتن ۔ فاعلاتن ۔ فاعلن ۔

تقطیع بحر ہذا ملاحظہ ہو ۔ مصرع یہ ہے :

"اے بیارے کے میانت ہمچو موئے در کمر"

اے بیارے	کے میانت	ہمچو موئے	در کمر (خالی)
فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلاتن	فاعلن (خالی)
تا دھن دھا دھا	دھن دہا دہا	دھن دہا دہا	تن تا (خالی)

غور فرمائیے کہ تن تا کا درجہ خالی رہا اور فاعلن آخری رکن خالی پر پڑا اور لفظ در کمر کے مقابلہ میں خالی دھی اور دوسرے رکن کے فاعلاتن پر سم ہے اور اس سے پہلے لفظ کے اوپر سم ہے اور اس کے مقابلہ میں دوسری دھی پر سم ہے ۔

یہ تال چار ضرب کی کہلاتی ہے جن میں تین ضرب بھری اور ایک خالی ہے ۔

بحر خفیف المسدس المخذوف جس کا وزن تال سول فاختہ پر ہے ۔ اس میں چپک تال ہے اور یہ دونوں تین تین ضرب کی ہیں ۔

اے خطت رشک مشک تاتارے

ذوق بحر خفیف گرد آرے

سول فاختہ میں دو ضرب اول کی برابر ہیں اور ایک ضرب آخر میں وقفہ دے کر پڑتی ہے پہلی ضرب فاؔ پر اور دوسری ضرب لاؔ پر اور تیسری ضرب مفاعلن کا مد چھوڑ کر بطور وقفہ حصہ سوم کے لفظ لنؔ پر پڑتی ہے ۔ مذکورہ بالا شعر کا وزن اور ٹھیکہ یہ ہوگا فاعلاتن مفاعلن فعلن ۔ یہ ٹھیکہ سات لفظ کا ہے ۔ یعنی دؔہ دؔہ تکؔ دہدؔ ۔ دؔہ نہؔ تکؔ ۔ اس کی اول ضرب خود سم ہے ۔

پہلی دہ پر اور دوسری تک پر اور تیسری ضرب دوسری تک پر ہونی چاہیے اور تال چپک میں ضرب اول کے حرف فا پر اور دو ضرب برابر رکن دوم فاعلن کی ضرب کا آخری حصہ دوسرے رکن سوم کی طرف فا پر اور تیسرے لفظ لن پر پڑنا چاہیے۔ صرف اس قدر فرق سول فاختہ اور چپک میں پایا جاتا ہے ، البتہ منقلب کرنے سے تال تبدیل ہو جاتی ہے ۔

امیر کی ایجاد تال سم

اس ایجاد کے سلسلہ میں ماہر موسیقی دولت شاہ اور حکیم محمد کرم خاں وغیرہ نے لکھا ہے کہ امیر نے پکھاوج کی بجائے ڈھولک اور طبلہ ایجاد کیا اور ان کے بجانے کے قواعد مقرر کر کے امیر نے سترہ تالیں قائم کیں جن میں فارسی کے قواعد کو بھی ملحوظ رکھا ۔ یعنی اول خمسہ پانچ تال سواری چار تال ۔ فرودست پانچ تال ۔ پہلوان چار تال چپک تین تال زنانی سواری پانچ تال اور سات تال ۔ پشتو ایک تال ۔ اور اگر ضرب کی دم دی جائے تو تین تال کی صحیح ہے ۔ آڑا چوتالا چار تال ، قوالی تین تال دو بھر تین تال ۔ جھومرا تین تال (روپک تال ہندی ہے) سول فاختہ تین تال (یہ مشابہ ہے ہندی کی چپک تال سے) جس کے معکوس کرنے سے سول چپک ، چپک سول ہو جاتی ہے ۔

اس سے اندازہ ہوگا کہ امیر نے چار بول یعنی چار لفظ ڈھولک کے پکھاوج میں سے جداگانہ نکال کر تالیں مقرر کی ہیں یعنی کر ، کڑاں ، گت ، جھا ۔ ورنہ خالص یہ پانچ بول ہیں ۔ کر ۔ جھن ۔ اٹٹ ۔ گھن ۔ نا ۔

جس وقت امیر خسرو نے بجائے پکھاوج کے ڈھولک ایجاد کی تو اس کے قواعد اور بول علیحدہ کر کے گتیں ایجاد کیں ۔ پکھاوج میں پہلے چار لفظ یہ ہیں ، تد ، دت ، ہن ، نا امیر نے ان کی بجائے یہ چار بول قائم کیے یعنی کڑ ، زان ، کٹ ، جھا اس کے بعد جھن اور جھٹان ، گھن اور گھناں ، کا ۔ تا ۔ نا ۔ گی ۔ دھی وغیرہ سے سترہ تالیں مطابق اوزان عجمی کہ جن میں تیرہ بھور میں مروج کیں ۔

پشتو ۔ ذوبحر ۔ قوالی ۔ سول فاختہ ۔ جت ۔ تتالہ ۔ سواری ۔ آڑا چوتالا ۔ جھومر ۔ زنانی سواری ۔ داستان ۔ خمسہ ۔ فرودست ۔ قید ۔ پھلوان ہٹ تال ۔ چپک تال ۔

۱- پشتو میں نقش گل رباعی وغیرہ گائے جاتے ہیں ۔ ٹھیکہ اس کا چھ حروف کا ہے ۔ دھن ۔ دھگ ۔ تہ ۔ ٹا ۔ نہ ۔ کے ۔ اس میں پہلی ضرب پر سم ہے اور دوسرے طریقہ سے دوسری ضرب پر بھی سم ہو سکتا ہے ۔ دا اور دھی ۔ دو اور دھی دورے کو کہتے ہیں ۔ یعنی تہ پر سم ہوا اور تیسری ضرب دوسری دھن پر پڑی ۔ اور دوسرے دورے کی تہ کی ضرب لفظ خالی پر پڑی اس طرح دونوں ترکیبیں ممکن ہیں ۔

۲ - ذوبحر : ذو کے معنی دو کے ہیں ۔ اس لیے یہ ذوبحرین ہیں ۔

۳ - فرودست : اس تال میں سات الفاظ ہیں ۔ دھن ۔ دھی ۔ نا ۔ دھا ۔ گے ۔ تو ۔ نا ۔ اس میں برابر ضرب ہندی ایک تالہ کی طرح پر ہے ۔ اور سم پہلی ضرب دھن پر ہے ۔ یہ ٹھیکہ تین تال کا بھی ہو سکتا ہے ۔ دو اور دھے میں دوسری ضرب جب دھا پر پڑتی ہے وہی سم ہو جاتا ہے ۔ اس تال میں غزل کے علاوہ ٹھمری بھی گائی جاتی ہے ۔

۴ - سول فاختہ : اہل تصوف کا یہ قاعدہ ہے کہ جب وہ یاد الٰہی میں مشغول ہوتے ہیں تو دل پر اللہ کے نام کی ضرب لگاتے ہیں جس کو شغل کہتے ہیں مثلاً ضرب فاختہ ہے تو لفظ حق دل سے نکالتے ہیں اور لفظ سرہ پر جھٹکا دے کے زور سے آواز نکالتے ہیں جس کو وہ اپنی اصطلاح میں ضرب کہتے ہیں چونکہ حضرت امیر کو بھی

تصوف سے کمال ذوق تھا - انھوں نے اس رعائت کو ملحوظ رکھ کر ضرب الفتح -
ضرب الثقیل - مخمس - درافشاں - ترکی وغیرہ تالوں کے بھی قواعد مقرر کیے - بہر حال
سول فاختہ میں تین ضربیں ہیں اور پہلی ضرب سم پر ہے - ٹھیکہ دس لفظ کا ہے -

دھن دھن / دھا ترکٹ / دھن دھن / دھا ترکٹ / تن نا /
× ۵ ۲ ۳ ۵

پہلی ضرب برابر اور تیسری ضرب دم دے کر پڑتی ہے - مبتدیوں کو اس طرح پر
سمجھاتے ہیں کہ فاختہ پرند جب حقا کی آواز نکالتی ہے تو قاف پر دو ضرب برابر کی
پڑتی ہیں یعنی شروع حائے حطی سے تیسری ضرب قو پر دم یعنی وقفہ دے کر پڑتی ہے
اور سم حرف حا پر یعنی جو اول ضرب ہے مقرر کیا گیا ہے -

۵ - جت - یہ تال ہوری سے مشہور ہوئی ہے - یعنی اس تال پر نقش گل کے علاوہ
ہولی غزل ٹھمری بخوبی گائی جاتی ہے - لیکن عام طور پر یہ ہولی کے واسطے مخصوص ہے -
اس میں تین ضربیں ہیں ، دوسری پر سم ہے ٹھیکہ اس کا نو الفاظ کا ہے - دھن - جھا -
دھن - دھا - دھن - جا - گے - تن - تا - بہر حال دوسری پر سم ہے اس لیے لفظ
دھا پر دوسری ضرب ہے اور سم صحیح ہو جاتا ہے اس کے بعد ہرن اور لے داری تیز
دستی پر منحصر ہے -

٦ - چار تال اکتالہ : اس میں تین ضرب پوری ایک خالی ہوتی ہے - باقی حصے کو
وقفہ اور دم کہتے ہیں - بجانے والا جب پلٹتا ہے تو ضرب اول پر پہنچتا ہے ، بس اسی
کو سم کہتے ہیں اور کوئی تال ایسی نہیں ہوتی - جس میں سم نہ ہو - موجودہ زمانے
میں اس ٹھیکہ کو ستار خوانی یا تتار خوانی بھی کہتے ہیں - ورنہ اصل اس کی ٹیپ ہے -
جس کو بلمپت کہتے ہیں اور اس میں وقفہ ایک حرف سے زیادہ نہیں ہے اگر لے کی
صورت الگ کی جائے تو صورت تتالے کی صرف ٹپہ رہ جاتی ہے - تین ضرب متحرک کے
عرصہ میں وقفہ خالی اور بھری کا یکساں ہے - اس کے کل آٹھ حروف ہیں مثلاً ضرب الف -
ضرب الف - خالی الف اس کے بعد ضرب سے شروع کرے اور ضرب کی بجائے تو آگے چل
کر صرف الف شمار میں رہ جاتے ہیں - ٹھیکہ اس کا بارہ لفظ کا ہے -

دھن دھن / دھا ترک / تو نا / ک تا / دھا ترک / دھی نا /
× ۵ ۲ ۵ ۳ ۴

آخری ضرب کا وقفہ خالی ہے اور بعد اس کے تازمانہ دھن تا سکون اور تا ضرب متحرک یعنی دو ہیں اور درمیان میں دونوں تا خالی سے خالی نہیں ہیں ۔

۷ ۔ سواری : یہ تال چار ضرب کی ہے اور ہر ایک ضرب کے بعد کے ایک زمانہ کا وقفہ خالی ہے اور چاروں ضرب کے بعد وقفہ برابر ہے ۔ چاروں ضرب متحرک ہیں ، ٹھیکہ اس کا بیس لفظ نا کا ہے ۔ دہ دہ نا دہ ترکٹ دھج جا کت تا دھی دھی نا دھی دھی ناتی ترکٹ تن نا دھا تگے تو ناکٹ تا کٹ تا ۔ لفظ دھج پر سم تصور کرنا چاہیے ۔

۸ ۔ آڑا چوتالا : اس تال میں بھی چار ضرب ہیں ۔ جن میں چار ضرب بھری باق خالی ہیں ، تیسری ضرب پر سم ہے ۔ ٹھیکہ اس کا چودہ ماترے کا ہے ۔

دھی دھی / دھاترک / توڑا / دھی دھی /ندھی / دھی نا /

× ۲ ۵ ۵ ۳

بعض نے یہ ترمیم کی ہے ۔ دھی دھی نا ۔ د ہ د ہ نا ۔ دھی ترکٹ دھج جا ۔ دھاگے تو نا کٹ تا ۔ اس میں پانچویں دھی پر تیسری ضرب پڑتی ہے گویا دھی سم ہوا ۔ اسی میں دو ضرب برابر پڑتی ہیں اور دو ضرب میں ایک ایک ضرب کا وقفہ خالی دیا جاتا ہے ۔

۹ ۔ جھومرہ : یہ تال تین ضرب کی ہے اور ایک ضرب کا وقفہ تین ضربوں کے خالی دیا جاتا ہے ٹھیکہ اس کا چودہ لفظوں کا ہے ۔

دھن دہ ترکٹ / دھن دھن دھاتت / تن تا ترکٹ / دھن دھن دھاتت /
بعض نے اس تال میں یہ اضافہ کیا ہے کہ دوسری ضرب پر سم رکھا ہے ۔

اور دوسری دھی پر سم ٹھہرتا ہے اور تال ہندی دو تک (باوجود کہ دو ہی ضرب کی ہے) مگر جھومرا روپک میں اور روپک جھومرے میں کھپ جاتی ہے ۔

۱۰ ۔ سواری زنانی : یہ تال پانچ ضرب کی ہے اس میں پانچویں ضرب پر ایک ایک ضرب کا وقفہ خالی رہتا ہے ۔ زنانی سواری میں تیس ماترے اور مردانی سواری میں بتّیس ہیں ۔ دھی تک دھی تاک / دھی دھی تاک / دھی دھی تاک / قی نا / سم ، تی لا ترکٹ/دھی نا دھی دھی/ نا دھی دھی نا/ دھی ای نا/ آدھی ای دھی/ ای نا آدھی/

دھی نا دھی دھی نا / اول پشتو دوم ذوبحر سوم قوالی چہارم سول فاختہ وغیرہ جیسا کہ بیان ہو چکا ہے ہولی اور قوالی میں رائج ہیں ۔

۱۱ ۔ داستان : یہ تال پانچ ضرب کی ہے اور نقارے میں بجائی جاتی ہے ۔ ٹھیکہ اس کا بیس لفظ کا ہے کا تا کا تا کت کا تا کت گی دھی گھج جا کت گی دھی گی دھی گی دھی گج جا ۔

اس میں پانچوں ضرب پر سم ہے دو ضرب کے بعد دو دو ضرب کا یا ایک ایک ضرب میں تین ضرب کا وقفہ خالی رہتا ہے اور تین ضرب برابر مثل تال تیورا ہندی کے پڑتی ہیں اور آخر میں لفظ جھا پر سم ہے ۔ وقفہ کا زمانہ اس تال میں رکھنا دشوار ہے اور پہلی ضرب تیسری تا پر ہے دوسری جھا پر ہے ، تیسری دھی اور چوتھی گھج پر اور پانچویں تال جھا پر ختم ہوتی ہے ۔

۱۲ ۔ خمسہ : اس تال میں پانچ ضربات ہیں اور پانچویں پر سم ہے اور ہر ضرب کے برابر کے وزن کی ہے ۔ سم ۱ ۲ ۳ ۴

× × × × ×

بعض اس کو فرودست تال خیال کرتے ہیں یہ غلط ہے ، کیونکہ وہ چھ تال کی ہے اور یہ پانچ تال کی ہے ۔ دھن دھن دھا دھا دھن دن تا تت دھا کھتک بھتک دھا کھتک دھنک ۔

دوسرا ٹھیکہ

دھن دھن گو دھا ترکٹ دھنا کتی ڈھگنگ کھتک ڈیلنگ گھنگ ۔

۱۳ ۔ فرودست : اس کی تال چھ ضرب کی ہے اگر حساب میں خالی کی جگہ چھوڑ دی جائے تو پانچ تال شمار میں آتی ہیں اور اگر خالی کو شمار کیا جائے تو چھ تال ہوتی ہیں ۔ بعض لوگ اس کو خمسہ کے ٹھیکہ کے طور پر بجاتے ہیں وہ غلط ہے اس کے چودہ ماترے ہیں ۔

دھا گے ترکٹ / تاگے ترکٹ / تت تا ترکٹ / دھن دھا / دھن دھن /

× ۲ ۳ ۴ ۵

دھا گے تک گھن /

۶

۱۴ - قیدی : یہ تال چار ضرب کی ہے لیکن بعض پانچ کی اور بعض سات کی بھی ہیں جیسا کہ زنانی سواری میں بھی ہے -

۱۵ - پہلوان :
ان دونوں کی تفصیل نہیں معلوم ہو سکی -
۱۶ - تال پٹ :

۱۷ - چپک : یہ تال مثل سول فاختہ کے تین ضرب کی ہے اس کے تبدیل ہونے کا یہ امکان ہے اگر چپک کو پلٹو تو سول فاختہ اور سول فاختہ کو پلٹو تو چپک ہوجاتی ہے - بعض پہلی ضرب کے بعد خالی وقفہ میں ایک ضرب اور پھر دو ضرب اور پھر دو ضرب برابر پڑتی ہیں - اس ٹھیکہ میں بھی بعض نے یہ تبدیلی کی ہے کہ سات لفظ کا ہے - دھم کڑ تک دھا دھا کٹ تک اس میں تیسری ضرب جو دوسری دھا پر ہے وہی اس کا سم ہے اور پہلی ضرب جو دھم پر ہے وہاں سے لے کر کٹ تک کا زمانہ خالی ہے -

۱۸ - پشتو : چار تال تت ک دھن / دھا دھا / دھی ان /
× ۲ ۳

ان سب کے بعد امیر خسرو نے یہ قاعدہ مقرر کیا ہے کہ جس طرح سول فاختہ کی تال میں اول دو ضرب لفظ حقا کے اور دونوں تالوں پر ایک ایک ضرب ہے اور تیسری صرف تو پر ہے ، اس طرح چپک تال بھی صدائے قمری پر تصور کرنا چاہیے کیونکہ وہ حق سرہ کہتی ہے اس لیے اس تال میں پہلی ضرب لفظ حق پر ہے اور دو ضرب میں ایک ضرب سر اور دوسری ضرب ہو پر ہے اور دونوں ضربیں برابر پڑتی ہیں یعنی جس طرح کہ شروع میں دو ضرب اور آخر میں ایک ضرب سول فاختہ میں ہے - تال چپک میں اول ایک ضرب ہے اور آخر میں دو ضرب ہیں -

فارسی ترانہ مع تال اور سم

تنہ در نا نا در درنم	تنہ در نا نا در در نم
دویسک	دو رویہ
وش وش لون	وش وش لون وش وش لون

وش وش وش وش　　　　وش وش لون

روانی　　　　بسیت

وش نکہ وش لون　　　　وش لون وش

وش لون

نیم دور　　　　چپ انداز

وش لون نکہ وش　　　　وش نہ وش لون

وش وش لون

نالہ　　　　نیم ثیقل

وش نہ وش لون　　　　نکہ نکہ نکاوش نکاوش نکہ نکہ

نکاوش نکاوش وش لون

خنجر　　　　مخمس

وش لون لکہ وش وش　　　　لکہ لکہ لکاوش لکاوش

لون وش وش لون لون　　　　لون وش وش لکہ لکہ لکھاوش

ساعی　　　　دور حقیقی

وش وش لون لکہ وش لون　　　　وش لون لون وش لون

وش وش———لون　　　　لون وش لون وش لون

وش وش لون وش لون

شک ضرب　　　　وش لکہ وش لکہ

لکہ لکہ لگاوش　　　　ضرب فاختہ

وش وش لون لون وش وش　　　　وش وش ون

قلبانہ

قلبانہ کی اصل قلبہ ہے امیر خسرو نے زبان عربی کو ہندی میں ملایا ہے تال سواری اور تتالہ استائی بول ہیں لقد صدق قولہ تعالیٰ ''انترا'' ''امیر خسرو بل بل جاویں۔'' حضرت نظام الدین کے دربار گاویں۔

قلبانہ اور قول کہ جس کی اصل قولہ ہے کچھ عربی اور کچھ الفاظ ترانے کے ملا کر ایجاد کیا ہے۔ استھائی تال تتالہ۔ حیؔ یا در در نا لاَ لا لے۔ حسن و نظام الدین اولیا یم دیم در در در تنے۔ تان یہ ہے تلے تنا نا نا نا نا نا نا نا۔ انترا یہ ہے۔ فَاَیۡنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجۡہُ اللّٰہ در تم در تم توم توم تنا تنا نا نا نا نا۔ در دے تلے تلے درا جانم دیم در در در در تلے تان تلے نا نا نا، اس کے بھی انترے سے تال بدلتی ہے اور نقش گل میں تال نہیں بدلتی ہے اکثر یہ تال پشتو اور قوالی میں گائی بجاتی جاتی ہے۔

نقش سے مراد رباعی اور گل سے بیت ہے گویا مختصر سا ایک شعر ہے بقیہ اوروں میں تالیں بدلتی ہیں اور دھرپد کی بجائے اس میں چار پانچ چرن ہوتے ہیں (اور بعض میں دو چرن بھی ہوتے ہیں) امیر نے خیال مقرر کیا۔ جس میں صرف دو ہی چرن ہیں لیکن تانیں اس میں بحر اور عجمی زمزمہ پر رکھیں جس کو فی زمانہ گٹکری کہتے ہیں۔

اصلیت یہ ہے کہ ہندی میں پہلے گٹکری نہ تھی اور اب بھی اس میں دانے کا پڑ جانا عیب میں داخل ہے اسی وجہ سے امیر نے اس کی بجائے پربند کا ترانہ بنایا اور وہ ایسا مقبول ہوا کہ سننے والوں کے علاوہ خود گانے والے بھی محو حیرت رہ گئے۔

ڈھولک اور طبلہ بھی پکھاوج پر غالب آ گئے اس طرح ستار کے بولوں نے بین کے بولوں کو شرما دیا۔ اس زمانے میں بھی قوال تقریباً ہر جگہ موجود ہیں لیکن ایسے بہت کم ہیں جو قول اور قلبانہ سے بخوبی واقف ہوں ورنہ عام طور پر جو خیال وغیرہ گاتے ہیں وہ بھی قوال کہلاتے ہیں۔

جیسا کہ شروع میں بیان ہو چکا ہے امیر نے دہرو، دھوا، ماٹھا، چھتدو پربند، گیت، دھرپد کی بجائے خیال۔ قول قلبانہ۔ نقش گل اور ترانہ ایجاد کیے اور جس طرح

پر کہ دھوا ، ماٹھا اور چھند کی تالیں بدلتی ہیں ، اس طرح قول ، قلبانہ وغیرہ میں بھی تالیں بدلتی ہیں ۔

قدرتی طور پر جوش اور جذبہ کی حالت میں جو الفاظ ہائے ہو وغیرہ کے نکلتے ہیں ان کو حضرت امیر نے ان الفاظ میں منتقل فرمایا :۔

تاتون بروزن تو ۔ وان بروزن جان واین مقرر کر کے الاپ بروزن کباب مقرر کیا ۔ اس سے زیادہ الاپ اس چھ قسم کی قوالی یعنی خیال قول ۔ قلبانہ ۔ نقش گل اور ترانے میں نہیں ہیں اگر ہیں تو معیوب ہیں ۔

یہ راگ گویا امیر کی امانت ہیں ۔ ان میں ترمیم ، تنسیخ اور اس امانت میں خیانت نازیبا ہے کیونکہ ایسا کرنے سے رفتہ رفتہ یہ راگ معدوم ہو جائیں گے یا ان کی شکل تبدیل ہو جائے گی ۔ الاپ یا مرکی اور گٹکری ایک جداگانہ چیز ہے جو گانے کو پر لطف بناتی ہیں لیکن اگر ان سے اشعار کے الفاظ کٹ جائیں اور ناقابل فہم ہو جائیں تو وہ عیب میں داخل ہے ۔ اس کے گانے میں جو تان لی جائے وہ بھی اس راگ کی ہونی چاہیے جس میں وہ غزل گائی جا رہی ہو ۔ اگر ان دونوں باتوں کا لحاظ نہ رکھا گیا تو قوالی بے لطف ہو جاتی ہے ۔

ترانہ

ترانہ بروزن فسانہ و لفظ تنا بروزن ثنا ، سیم و زر بروزن سر اور نا بروزن جا اور توم بروزن موم ، تنا بروزن فنا ، اس کے علاوہ اور حروف مفردات مثلاً تا ، دال ، نون ، الف یا میم ، را ، واو ، یہ آٹھ حروف ہیں ان کے علاوہ ہر کٹ ، تروٹ ، بروزن سلوٹ مستعمل ہیں اگر آٹھ حروف سے زیادہ ہوئے تو ترانے کے شمار سے باہر ہو جاتے ہیں ۔

امیر نے ترانہ بزبان فارسی ایجاد کیا ۔ یعنی در آ آ ۔ در آ آ ۔ در تنم ۔ در آ جان من ۔ در آ ۔ در آ ۔

بتنگ آمده ام چند انتظار کشم

بیا بیا کہ ترا تنگ در کنار کشم

ترانہ سوہے کا اور تال فرودست کی ہے دراصل اس کی تال خمسہ کی ہے ۔ ترانہ یہ ہے: درا درا تیلے ۔ در دانے ما امثل لائے ۔ امثل لائے ۔ تلایلے ۔ پہلے کی خالی سے شروع ہے ۔

برندی و بشوخی ہمچو خسرو

ہزاراں خانماں بر کندہ باشی

ستار

امیر نے بین کی بجائے ستار ایجاد کیا ۔ بین میں سات تار دو تونبی اور طربین ہوتی ہیں اور دو مضرابوں کو چھنگلیا انگلی میں پہن کر بجائی جاتی ہے وہ ساز جن میں تار ہوتے ہیں ان کے بجانے کے صرف دو ہی طریقے ہیں یا تو مضراب سے یا بالوں کے کمانچہ سے ۔ مضراب کو تت اور کمانچہ کو تبت کہتے ہیں ۔ اور لکڑی کے ٹکڑے کو جس سے بجاتے ہیں ، اس کو گھن کہتے ہیں ۔

ستار کا اصلی ابتدائی نام سہ تار اور سرود کا سہ رود ہے ، وجہ اس کی یہ ہے کہ ان دونوں باجوں میں پہلے صرف تین تار تھے اور تین تانت تھیں ۔ امیر نے ستار میں ایک تار آہنی اور دو برنجی لگا کر نصف تونبہ سے بین کی مشابہ بنا دیا ۔

ستار میں ایک سبتک کامل اور دو سبتکین ناقص ہیں ۔ یعنی سبتک اول مدھم سے سبتک میانہ تک اور (سبتک دوم ،) سبتک میانہ سے گندھار تک ایک سبتک زائد چڑھی ہوئی خط گندھار تک ہوتی ہے جس کو امیری سبتک کہتے ہیں البتہ بیچ کی سبتک کامل ہے ۔

حضرت امیر نے جو قواعد مقرر کیے وہ یہ ہیں :۔

بیچ کی سبتک کو کامل کیا ، جب یہ تین سبتکین مقرر ہو گئیں تو ترتیب کے ساتھ اس میں چھ تار اس طرح پر رکھے کہ :

اول تار باج کا دو تار برنجی کھرج کے ، ایک تار آہنی پنچم کا ، ایک برنجی گندہ اور پھر ایک تار آہنی اس کی برابر جس کو چکاری کہتے ہیں ، جو تار برنجی ہیں وہ کھرج کہلاتے ہیں جو باج ہیں ان کو بحساب مدھم کوک کہتے ہیں ، سیدھے ہاتھ کی

طرف کھرج آہنی اور برنجی ہوتی ہے ، پنچم اور چکاری ہم وزن مدھم ہوتے یا سر کے مطابق ہوتے ہیں اور سبتک دوسری اور تیسری میں کام آتی ہے ۔

سبتک اول میں قواعد کوک ستار کے اس طرح پر ہیں کہ : دا دا در (یہ لفظ سیدھے ہاتھ سے نکلتے ہیں) اور لفظ ڈاون میں آواز بائیں ہاتھ کی انگلی سے نکلتی ہے جسے میند کہتے ہیں ۔

در در انگلی کو اوپر سے نیچے کی طرف کرنے سے پیدا ہوتی ہے جو بائیں ہاتھ کی بیچ کی انگلی سے تار کوکھینچ کر پیدا کی جاتی ہے مثلاً در در درا را در در در در در در درا را درا دا درا را یا دار را را یا درر درر مقرر ہیں ۔ اس کے بعد کمال حاصل کرنا ریاضت پر منحصر ہے ۔

گت یمن : ِ در دا ِ در دا را (دادا سم) را ۔ ِ در دا ِ در دارا (دا خالی) دا را ۔

جب گت توڑا ختم ہو تو پھر گت کو اول سے ملا دو ۔ دا را ِ دا دا را ِ در دا در دا را (دا خالی) دا را ۔

در ِ در دارا (دا سم) در دا را ، دا در دارا (دا دارا خالی)

گت زیلف : (تال تتالہ) در دا در دارا (دا دا سم) را در دا در دا را در دارا (دادا را خالی) را در دا ِ در دارا (دَا دا را خالی) در دا در دا را (دا در سم) دارا دا در دارا (دا در سم) دارا دا در دارا (دا دا را خالی) ٹوڈی کے بعد گت اس طرح شروع کی جائے ۔

در دا ِ در دارا (را سم) دارا ۔

در دا در دا را در دا در دا را (دا سم) در دا را دا در دا را (دا را خالی) را ۔

در دا در دا را (دا در سم) دا را ، دا در دا را دا دا (را خالی)

امیر کے گانے اور ان کی ترکیب

مرتبہ : سید بڑے آغا

امیر کے ایجاد کردہ راگوں کے بارے میں جو کچھ لکھا جا چکا ہے وہ اس بات کا بین ثبوت ہے کہ بلا شرکت غیرے ان راگوں کی ایجاد کا سہرا امیر کے سر ہے لیکن ان

بیانات سے جو آپ پڑھ چکے ہیں صرف وہی مستفید ہو چکتے ہیں جو تھوڑے بہت علم موسیقی سے واقف ہیں باوجود واقفیت کے بھی وہ امیر کے راگوں کو صحیح طریقہ پر نہیں گا سکتے ہیں ۔ اس واسطے یہ ضرورت محسوس ہوئی کہ امیر کے راگوں کو صحیح طریق پر گانے کے مناسب ذرائع اختیار کیے جائیں ۔

گانا سمجھنے کے دو ہی طریقے ہیں ۔ بہترین طریقہ تو یہ ہے کہ حلق سے آواز نکال کر اس کے اتار چڑھاؤ کو سمجھایا جائے ، یا آوازوں کے ایسے نشانات اور علامات مقرر کیے جائیں جن سے ان کی شناخت ہو سکے ، ایسے علامات کو نوٹیشن کہتے ہیں جو حسب ذیل ہیں :

(۱) سرگم : سا ۔ رے ۔ گا ۔ ما ۔ پا ۔ دھا ۔ نی ۔

یہ بیچ کی سبتک کے چڑھے سر ہیں ۔ جو تیور ہیں ۔

(۲) سا ۔ رے ۔ گا ۔ ما ۔ پا ۔ دھا ۔ نی ۔ ان میں جو حروف کٹے ہوئے ہیں وہ بیچ کی سبتک کے اترے ہوئے سر ہیں جو کومل ہیں ۔

(۳) سا ۔ رے ۔ گا ۔ ما ۔ پا ۔ دھا ۔ نی

یہ اوپر کی سبتک کے چڑھے ہوئے سر ہیں جو تیور ہیں

(۴) سا ۔ رے ۔ گا ۔ ما ۔ پا ۔ دھا ۔ نی

جو حروف کٹے ہوئے ہیں وہ اوپر کی سبتک کے اترے سر ہیں جو کومل ہیں علامات زیر کی ہیں ۔

(۵) سا ۔ نی ۔ دھا ۔ پا ۔ ما ۔ گا ۔ رے ۔ سا ۔

ان زیر کی علامات کی وجہ سے یہ نیچے کی سبتک کے چڑھے سر ہوئے جو تیور ہیں ۔

(۶) سا ۔ نی ۔ دھا ۔ پا ۔ ما ۔ گا ۔ رے ۔ سا ۔

ان علامات کی وجہ سے یہ کومل ہوئے ۔

(۷) سا ۔ رے ۔ گا ۔ گا گا گا گا گا ۔ ان علامات سے مطلب ہے سا ۔ رے ۔ گا ۔ گا ۔ گا ۔ گا ۔ گا ۔

(۸) گا ऽऽऽ اور ऽऽऽ کا مطلب یہ ہے :-

گا آ - آ - آ او - او - او -

(۹) گا ما اس علامت سے یہ مراد ہے کہ ایک ہی ماترے میں گا اور ما دونوں سر ہیں -

(۱۰) گا ما - پا اس علامت سے یہ مراد ہے کہ ایک ہی ماترے میں تینوں سر ہیں -

(نوٹ : ماترے سے مراد نبض یا گھڑی کا ایک کھٹکا یا ایک حرکت)

(۱۱) × اس علامت سے مراد سم ہے - جہاں گانے کا حصہ ختم ہوتا ہے -

(۱۲) O یہ علامت خالی کی ہے - جس سے سم کا حساب لگایا جاتا ہے -

(۱۳) × ऽऽऽ ۲/ ऽऽऽ O/ ऽऽऽ ۳/ ऽऽऽ

یہ سولہ ماترے کی تین تال ہیں -

(۱۴) × ऽ ۵/ ऽ ۲/ ऽ ۵/ ऽ ۳/ ऽ ۴/ ऽ/

یہ بارہ ماترے کا ایک تال کا ٹھیکہ ہے -

(۱۵) × ऽ ۲/ ऽ ۵/ ऽ ۳/ ऽ ۵/ ऽ ۴/ ऽ ۵/ ऽ/

یہ چودہ ماترے کا آڑا چوتالہ ہے -

(۱۶) × ऽ ۲/ ऽऽ ۵/ ऽ ۳/ ऽऽ/

یہ دس ماترے کا جھپ تال کا ٹھیکہ ہے -

(۱۷) مردوں کے واسطے سا یعنی گرے کا سر ہارمونیم کی پہلی کالی پٹری سے شروع ہوگا - یہ بخوبی سمجھ لینے کے بعد آپ کو راگوں کے سمجھنے میں آسانی ہو جائے گی -

امیر کے ایجاد کردہ راگوں کے گانے کا طریقہ

راگ مجیب یا مجیر

یہ راگ کافی ٹھاٹ کا ہے اور شاڈو سمپورن ہے - آروہی میں گا ورجت ہے (یعنی معدوم) اور امروہی میں وکرت ہے جس میں ٹیڑھا گا/مکا رے سا ہے - اس میں رے مکا پا گا

ما رے سا کی تان آتی ہے جس سے ملار کا رنگ یعنی صورت کا شبہ ہوتا ہے اس میں دھیوت وادی اور گندھار سم وادی ہے اس وجہ سے دن کے وقت گانا چاہیے ۔ اس میں امیر خسرو کی قوالی کا رنگ بدرجہ اتم موجود ہے ۔ یہ زیادہ تر درت لے میں گایا جاتا ہے اور خاندانی قوالوں کے گھرانے کا خیال کہلایا جاتا ہے ۔

یہ راگ مشر میل یعنی ایک سے زیادہ راگوں سے مرکب ہے۔ آروہی اس کی سا رے ما پا دھا نی سا ہے اور امروہی اس کی سا نی دھا پا ما پا نی گا ما رے سا۔ اور بول اس کے یہ ہیں :

حضرت نظام الدین اولیا پیر مشائخ نور ۔

آن پڑے دربار تمہارے ۔ خسرو پر کرپا

کرو برائے انبیاء پیر مشائخ نور

تال	× ککک	۲ ککک	۵ ککک	۳ ککک —
استھائی	نی دھا پا پا	ما پا دھا گا	ما رے ما پا	پا دھا نی سا
	حا جا را تے	نی جا مودی	کککک	نے او لی با
	نی دھا نی ما	ما پا پا نی	گا ما رے سا	کک رے کسا
	یا ککک	پی ء رے ما	شاء ای خ	ء نوک رے
انترہ	ما پا نی نی	سا ء سا سا	نی سا رے سا	سا نی سانی نی دھانی
	آک ن پا	ری ک دا رے	باک رے تے	بارکک ری کک کک
	×	۲	۵	۳
	نی دھا پا ما	ما رے پا ما	پاپاپا دھا	پا دھا نی سا
	خوش را وے	پا رے کی رے	پا ہو با را	اے ام بی یا
	×	۲	۵	۳

تانیں				
تانیں	سارے سا گا گا ما رے سا سا نی دھا نی پا گا ما رے سا نی دھا نی پا دھا نی سا	ما پا دھا ما پا گا ما رے رے پا نی دھا نی پا ما پا رے سا پا دھا گا ما رے سا	ما پا دھا نی سا رے نی سا گا ما رے سا نی دھا نی پا ما پا دھا نی سا رے نی سا	نی دھا نی پا پا دھا نی سا پا دھا ما پا گا ما رے سا نی دھا نی پا گا ما رے سا

راگ ساز گری

یہ ماروا ٹھاٹ کا سمپورن راگ ہے اس کا سروپ یعنی شکل نئی ہے۔ گا اس کا وادی سر ہے اس میں دونوں دھیوتوں کا رواج ہے، جانے میں تیور اور آنے میں کومل ہے۔ اس میں نکھاد اور مدھم کی سنگت ہے۔ شدھ مدھم کم لگائی جاتی ہے گانے کا وقت شام کا ہے یہ راگ پوریا اور پوربی کے ملنے سے پیدا ہوا ہے۔ چونکہ رنگ پوریا کا ہے لہذا اس کو مندر اور مدھ استھان سے گانا چاہیے۔

آروہی اس کی نی - رے - سا - نی - دھا - نی - رے - گا - ما - گا - ما - پا - دھا - نی - سا، ہے

امروہی - سا - نی - دھا - پا - دھا - ما - گا - رے - سا۔

خیال ایک تالہ الفاظ یہ ہیں:-

چنگے کام ہووے آسان۔ نت چین پر بیٹھے ہی۔ دربار ہووے اپن آرام۔ اولیا کے چرن پر ہووے شام تت چین مشت دلدر دبام۔

استھائی

۵ ء	۴ ء	۵ ء	× ء	۲ ء	۵ ء	۳ ء
ء سا	نی رے	گا رے	ما ما	گا رے	ء سا	ء سا
ڈ پا	رے ڈ	گا ء	ڈ گا	ڈ ڈ	ڈ م	ڈ ھو
نی رے	گا رے	ڈسا	ما ما	دھا سا	ساء	ساسانی
رےڈ	آ سکر	ڈسا	تما تما	سا نا	ڈڈ.	پارا ڈ
رے سا	نی رے	گا گا	نی رے	نی دھا	پا دھا	ما سا
نی رے	نی ڈ	دا رے	پا ڈ	رے ڈ	دھا ڈ	ء ء
ڈسا	گا گا	گا سا	نی نی سا	دھا گا	گا ما سا گا	گا ما ما
ڈرے	پا سا	آ آ	ء ے را	ڈڈ	ڈڈڈڈڈڈڈ	ڈ ڈ
سا سا	نی رے	گا رے	×			

انترہ ساز گری

ـ ـ	ما گا	ا دھا پا	پا سا	سا سا	سا ء	ما ء
ـ ـ	ء ء گا	پا سا ء	پا را	ن پا	رے ء	ھو ـ
سا نی دھا	نی دھا	پا پا	پا ء	پا دھا	دھا گا	پا پا
دے	سا ء	م ء	ت ت	د چھی	ن ی	ٹ ت
ـ دھا	سا نی	رے نی	ما دھا	گا گا ما	گا ما ما	گا رے ما
ـ دا	نی ـ	ـ درے	دھا ـ	ـ ـ ـ	ـ ـ ـ ـ ـ	م
ـ سا	نی رے	گا رے	×			
ـ ـ	جان	ان ـ گا	×			

ایمن کلیان

کلیان ٹھاٹ کا پہلا راگ ہے جس کا ذکر تفصیل کے ساتھ معارف النغمات صفحہ ۱۱۰ میں ہے۔ اس راگ میں گندھار گرہ انش اور نیاس کا سر ہے۔ راگ کا وقت کا شام، شام کے گانے کا ہے۔ بعض پرانے پنڈتوں نے بھی اپنی کتابوں میں اس کو تسلیم کیا ہے۔ کہ یہ راگ ملک فارس کا ہے۔ صوبہ دکن کی پرانی سنگیتوں میں بھی یہ راگ موجود ہے اور ان میں گانے کا وقت بھی شام ہی کا درج ہے۔

تان سین کی مت میں ہے کہ شدھ کلیان ایمن اور بلاول ملا کر ایمن کلیان راگ بنایا گیا ہے، اس لیے گاتے وقت ان تینوں راگوں کا ثبوت ملنا چاہیے یہ راگ سمپورن ہے اور آنے جانے میں ساتوں سر لگتے ہیں اور دونوں سروں سے گایا جاتا ہے گا ما پا رے سا، شدھ کلیان کا ثبوت ہے باقی سر ایمن کے ہیں۔

آروہی : سا رے گا ما پا دھا نی سا۔

امروہی : سا نی دھا پا ما گا ما گا رے سا۔

وادی : نی سموادی گا ہے۔ گانے کا وقت غروب آفتاب کے بعد ہے۔

گانے کے الفاظ یہ ھیں

گنی جانو گنی پہچانو گنی نین سوبڑو گنی نہ کرو چت دہرو دھیان کرو مور کہہ ۔ باورے ۔ جب کرتار کی مہر عنایت ہو ۔ تب گنی لے سانچی تان ۔

۲ ا ا ا	۵ ا ا ا	۲ ا ا ا	× ا ا ا
ء ء ما رے	گاما پارے گارے	گ نی پ و	پا ء تو ء
سا نی دھا پا	ما ء سا سا	سا رے گا گا	گا گا رے سا
گنی جانے	سون ء بڑو	گنی گنی	نا گا روچی
رے گا ما گا	پا ء پا ما	گا سا گا رے	سا سا ماگا رے رے
تا دھا رو.ء	دھیان ء نے ک	رو مو را کھے	اے پاء اا وا
رو ء نی سا	×		
ر ء کرن	×		
پا گا پاا کرپا	تا ء تا تا	نی ء نی سا	نی دھا نی دھا پا
جا پا کی رے ء	تاارے کی	مے ہ رے ای	نا ء ء پا تے
پاما گا	گا گا گا رے	سا رے سا ء	سا رے گا ما پا ء نی سا
ہو ، تب	گنی کی ء	سا نگی ء	تان اا ااا اا
نی دھا پا گا ما رے سا	×		گا سا گا رے گا رے
اااا نی گو نی	×		نی رے
دھا نی رے سا نی سا			

گونی سا رے	تال		
۵ ےےے	۳ ےےے	× ےےے	
نی رے گا رے	سا رے نی رے گاما	نی دھا پا ما گاما گا رے	نی رے نی دھانی پا دھا
نی سا گو نی	گا رے نی رے	گا ما گا رے	رے سا گا ما
سا رے نی رے گا ما	نی دھا پا ما	نی سا دھا نی	
گا رے نی سا			
رے ما گو نی			

راگ عشاق

یہ راگ بسنت سارنگ اور نوا سے مرکب ہے ۔ چھ سر جاتے ہیں اور چھ آتے ہیں ۔ اس میں گندھار نہیں لگتی ۔ سا سے اور پا تک سارنگ کی چال ہے اور پا سے سا تک بسنت کی چال ہے ۔ یہ راگ گانے میں آسان ہے ۔ اس کا وادی سر ما ہے اور سم وادی سا ہے دن کے وقت گایا جاتا ہے ۔

آروہی : اس کی سا ۔ رے ۔ ما ۔ پا ۔ دھا ۔ نی ۔ سا ہے ۔

امروہی : سا ۔ نی ۔ دھا ۔ پا ۔ ما ۔ رے ۔ سا ہے ۔

خیال : اس راگ کا ایک تال کا ہے الفاظ یہ ہیں :۔

سانچی دہرن سانچی مورن ، سانچو راگ سانچی تان
جو کوئی گاوے تال سرن میں والو گنی مان
تال سر ن بھید جانے کا ل اکالی پہچانے
جو آپ کو جانے خسرو واکو بڑو گیان

راگ عشاق بھیروں ٹھاٹ

ایک تالہ تال

× ء	۵ ء	۲ ء	۵ ء	۳ ء	۴ ء
دھن دھن	دھا گے ترکٹ	تونا	ک تا	دھا گے ترکٹ	دھن تا
سارے	ما رے	ما پا	ما دھا	ما نی	دھا پا
سان ء	چو دھا	را نے	سان ء	چوسو	رانے
ما ء	پا ما	ء ما	رے ء	رے سا	رے سا
سان ء	چورا	ء گ	سان ء	چوتا	آنے
دھا ء	نی نی	سا ء	سا ء	سا رے	مارے
جو ء	آپ کو جانے	گا ء	دے ء	تا ء	لے مو
سارے	سا ء	ما نی	دھا پا	ما رے	رے سا
رانے	من ء	وا کو	گومن	ء ما	ء نے

انترہ

ما کر	پا پا	دھا دھا	نی کر	تا تا	کر تا
تا کر	لے سو	را نے	سے کر	رے جا	کر نے
تارے	تارے	تا نی	دھا پا	ما پا	دھا پا
گا کر	ما ا	کا کر	سے پھ	ہ جا	کر نے
تاے	ما رے	ما نی	دھا پا	پا دھا	دھا پا
جو کر	کوری	آ کر	پ کو	ء جا	کر نے
تا نی	دھا پا	ما پا	دھا پا	ما ما	رے ما
خسر	رو کر	وا کر	کوب	بڑو گیا	کر ے

راگ موافق

یہ راگ ٹوڑی مالوی اور ذوگاہ سے بنایا ہے۔ آخر الذکر فارس کا راگ ہے پا اس کا وادی ہے اور سا سم وادی ہے صبح کے وقت گانے میں مزا دیتا ہے۔ ٹوڑی میں دھا وادی ہے۔ اور مالوی میں رے۔

آروہی : اس کی سارے گا ما دھا سا۔

امروہی : سا دھا پا گا رے سا۔

خیال : تین تال۔

بن کے پنچھی بھئے باورے ایسی بین بجائی سانورے
تار تار کی ناد نرالی۔ جھوم رہیں سب بن کی ڈاری
پن گھٹ کی پنہاری ٹھاڑی بھول گئیں خسرو پنیا بھرن کو

استائی

۵ ک ک ک	۳ ک ک ک	× ک ک ک	۲ ک ک ک
سا سا رے گا	رے رے سا ء	پا پا ء پا	دھا دھا پا ء
پا نے کے ء	پا نی چی ء	بھا اے ء پا	وار رے ء
پا دھا ما ء	دھا ما پا پا	گا ء گا رے	گا رے سا ء
اے سی ء	ی ء ی ب	جا ء ای سان	وا رے ء

انترہ

۵ ک ک ک	۳ ک ک ک	× ک ک ک	۲ ک ک ک
پا ءگا گا	پا پا دھا پا	ما ء ما ما	رے ما ء
تا ء رتا	ء رکی ء	را ء ہ ے نی	رلی ء
رے گا رے ما	ما رے ما ما	ما رے سا دھا	سا دھا پا ء
جھوکما را	سی ءسا پا	پا نا کی ء	ڈا ء ری ء
رے گا پا	دھا ما دھا پا	رے ء ما ء	رے ء سا ء
پا رے گھا نا	کی ء پا نے	پا ء ری	ٹھا ء ڑی
سا رے گا رے	گا رے ما ما	گا رے سا	گا رے ما ء
بھو ء ل گ	اے خوس رو	پا نی پا بھ	را نے کو

راگ غنم

یہ راگ سپورن کھاڈو یعنی سات اور چھ سر کا ہے - غنم - پوربی اور تربینی جس کو ترون کہتے ہیں ان سے بہت مشابہ ہے - پرانی کتابوں میں لکھا ہے کہ امیر نے پوربی راگ میں تھوڑا سا تغیر کر دیا ہے - یعنی پوربی میں کڑی مدھم ہے اور اس میں مدھم نہیں ہے - بھیروں میں اتری رکھب وادی ہے اور اس میں پا وادی ہے - پوربی میں سرگا - وادی ہے یہی فرق ہے - ترون شری راگ کے مانند گایا جاتا ہے اور اس کی طرز پوربی راگ کی طرح پر ہے - گانے کا وقت شام کا ہے -

آروہی : سا - رے - گا - ما - پا - دھا - نی - سا -

امروہی : سا - نی - دھا - پا - گا - رے - رے - سا -

خیال : راگ غنم تال تین تال - الفاظ یہ ہیں :

ارج سنو موری آج پیر مورے چرن چھونے کی لاج راکھو
مورے پیارے تمہیں تو بندھاو دھیر پیر مورے

استھائی تین تال

٥	٣	×	٢
پا گا پا گا	گا پا گا رے	پا گا گا رے	گا پا دھا پا
اراے سو	نو سو ر ری	آ ء ج بی	ء رے تمورے
گا پا دھا نی	سا نی دھا پا	گا گا رے پا	گا رے سا گا
چا راے چھو	وے کی لاج را	کھوء مورے	پیا ء رے گا

انترہ

پا پا گا گا	پا پا دھا پا	تا ء تا تا	تا رے تا تا
تم ہی تو ری	بان دھا ء او	دھی ء رے مو	ری پی ری رے
پا گا پا پا	گا پا گا رے	ما گا ء رے	گا پا دھا پا
اراج سو	نو ء موری	آ آ ء ج	پی با رے مورے

راگ زیلف

یہ بھیروں ٹھاٹ کا سمپورن راگ ہے اور امیر کی عجیب ایجاد ہے ۔ عام گوئیے اس کو کم گاتے ہیں ۔ یہ راگ مڑ میل کا ہے اور کئی ٹھاٹ ملا کر بنا ہے ۔ اس کی اترانگ میں کانڑے اور بھیروں کا رنگ دکھلایا ہے امروہی میں رکھپ ورجت ہے ۔ دھیوت کا سر وادی اور گندھارکا سر سموادی ہے گانے کا وقت پہلا پہر دن ہے ۔ بعض کا یہ خیال ہے کہ اس میں جونپوری اور کھٹ بھی شامل ہیں ۔ اس لیے اس کا بھی لحاظ رکھنا چاہیے ۔ اس راگ کو بھیروں سے الگ کرنے کے لیے رکھپ کا سر بہت کمی کے ساتھ استعمال کرنا چاہیے ۔

سرمایہ عشرت میں لکھا ہے کہ اس راگ کا ٹھاٹ کالنگڑے کی طرح پر ہے ، یعنی کھرج پنچم ، اچل رکھپ مدھم اور دھیوت کومل ہیں ۔ گندھار اور نکھاد تیور ہیں اور اوچار اس کا دھیوت سر سے ہوتا ہے اس لیے گانے کا وقت آخر شب ہو سکتا ہے ۔

آروہی : سا رے گا ما پا دھا نی سا

امروہی : سا نی دھا پا دھا ما گا ما سا

ترانہ ٹھاٹ آساوری

تال جھپ تال

در در توم نادر در توم نا دے رے نا تا

نا دارے دانی تا آ توم تا نا نے تے نا نا

تے دارے دانی

خیال : ٹھاٹ بھیروں ۔ تال تین تال ۔ بول یہ ہیں:

سب گھر آنند بدھا والاری مالنیاں

پھولن دے سہرا ۔ سب جگ تیرا ۔ میں بھیوُا جیارا

جب حضرت جنم پایو سب منگل گایوُ

استھائی بھیروں ٹھاٹ

٢ ک ک ک	ک ک ک	٣ ک ک ک	× ک ک ک
سا سا	گ متا متا پا	ع ما گا مک	دھا ک ک ک دھا
سا ک ک	پا ک ک	ع گھا رے آ	نا ک ک انی
دھا پا	پا دھا متانی	سا نی	دھک پا مک گ
ک ک ک پا	دھا ک ک ک	وا ک ک ک	ک ک ک ک
مک ک ک ک	ع دھا ع دھا	پا ع دھا پا	مک گا گ مک
ک ک ک ک	ع لاری سا	ک ما لانی	پا ن ع پھو ک
پا دھا نی متا	نی دھا پا دھک	پا مک مک گ	پا ما گا رے
ک ک ک ک	ع لانی وا ع	سیہو ع را ع	ک ک ک ک
ک ک سا سا	گا ما پا	ع مک گا مک	× پا
ک ک ما جا	اے آنی	ع گورے آ	×

الترہ

ما	دھا نی ء نہ	تا تا تا ء	ء ء ما نی
جو	اودا ء ما	ب ق من ء	ء ء ء ھو
دھا نی ء تا	رہے سا گا رہے	سا کر کو	دھا پا ء ما
ای او ء تین	نا ء ء ء	ای ء ء ء	ء ء کر ح
ما گا ء ما	پا ء ء ء	پا ء ء پا	ء ء دھا ء
س ن ء ح	سے ء ء ء	ن ء ء خ	ء ء ن ء
دھا پا ء پا	پا دھا سا نر	تا ء ء نی	دھا پا ما گا
م ج ء ب	پا ء ء ء	و ء ء ء	ء ء ء ء ء
۲ ددد	۳ ددد	۳ دددد	× ددد
نی تا نر دھا	پا دھا دھا دھا	پاما مایا پا گا	گا ما پا دھا
س ب جو ء	را ء ے ل	ملن ء ء ء ء	ء ء گا
پا ء ء دھا	پا ما پا ما گا	پا ما گا رہے	سا ء تا تا
ل # # #	گا # # # #	# # # #	# # # #

تروٹ راگ زبانی جھپ تال ٹھاٹ آساوری

× ۲	۲ ۳۳	٥ ۲	۳ ۳۳
نی سا	گا ما ما آ	نا پا	پا ء پا
در در	تو آم نا	در در	تو آم نا
پا دھا	نی تا رے	نی تا	دھا ء پا
رے رے	نا سا سا	راوے	دھا پا نی
نو نو	سا ء رے	تا نو	دھا پا نی
سا ء	تو ام	نا نا	نا نا اے
دھا پا	گا ما پا	ما رے	رے ء سا
نا نا	نا ما تا	دارے	دا ء نی
ما پا	دھا دھا نی	سا سا	سا سا سا
پا اے	س نو گ	ہو سی	دام ح نون
نی سا	رے ء سا	نی تا	دھا نی پا
خلق	ہر ء صد	کی ء	س تی
ما پا	گا ما تا	پا پا	پا ء پا
گفت تا	ایں مگ	گا ہے	گا ہے
اے تا	سا نو رے	نی تا	دھا نی پا
کو اے	بے لا	رفت تہ	بو لو اود

راگ فرغانہ

یہ راگ دیس کار ۔ دیو ساکھ ۔ گوجری ۔ گونڈ ۔ سرتھی ۔ سندھو ۔ سندھوی ۔ ونٹ ۔ ساونت ۔ ترون ۔ بھوپالی ۔ اشٹ منگل ۔ بھیروں ۔ ماروا اور بنگل وغیرہ اقسام کے راگوں سے زیادہ مشابہ ہے ۔ گورا اور گن کلی سے یہ راگ مرکب ہے ۔

آروہی : گنکلی بھیروں ٹھاٹ : سا رے ۔ ماپا ۔ دھا ۔ سا ۔

امروہی : سا دھا ۔ پاما ۔ رے سا ۔

بھیروں ٹھاٹ کی گوری آروہی : سارے گا ما پا ما دھا نی سا ۔

امروہی : سانی دھا پا ما گا رے سا ۔

فرغانہ : تین تال بھیروں ٹھاٹ ۔

آروہی : سا رے سا ما ۔ گا ۔ پا ۔ نی ۔

امروہی : دھا ۔ نی ۔ سا ۔ سا ۔ نی ۔ دھا ۔ پا ۔ ما ۔ پا ۔ گا ۔ ما ۔

وادی : رے ۔ سا

سموادی: ما ۔

گانے کا وقت دن کا ہے

بول

جے جے نظام الدین جگ تارن تاپرین پران کروارن
خسرو کے پربھو احمد کے پوت تن من اور دھن کروں نثارن

۵ ا ا ا	۳ ا ا ا	× ا ا ا	۲ ا ا ا
سا دھا دھا ء	پا پا پا ما	پا گا ما ما	رے ء سا سا
جے ء جے ء	نی جا موءی	ء نا جگ کا	تا ء رانا
دھاء سا سا	رے ء ما گا	ما ما گا ما	رے ء سا سا
تا پا رے	نا ء نی پرا	ے نا کا رو	وا ء رانا
سا ما پا دھا	نی دھا سا سا سا	سا نی دھا پا	پا ما پا گا
خوس روء	کے ء پر بھو	اح م د	کے پو ء ت
ما دھا دھا دھا	دھا پا پا گا	گا گا ء ما	رے ء سا سا
تن من	او رے دھانے	کروں ء نی	ثا ء رانے

راگ سرپردہ

یہ بلاول ٹھاٹ کا سمپورن راگ اور بلاول کی ایک قسم ہے۔ گانے کا وقت پہلا پہر دن ہے - بعض اس میں گندھار کو وادی مانتے ہیں اور بعض دھیوت کو۔ کیونکہ یہ راگ صبح کا مانا گیا ہے، اس میں تیور گندھار کا وادی ہونا صحیح نہیں ہے - کھرج اور پنچم وادی سموادی سر ہیں -

امروہی میں بلاول کی شکل کا ظاہر ہونا ضروری ہے بیھاگ کی بھی شکل نظر آتی ہے، لیکن بیھاگ میں رکھپ دربل یعنی کمزور ہے اور اس میں صاف ہے۔

بعض کا یہ بھی خیال ہے کہ یہ راگ ایمن الیا اور گونڈ سے مرکب ہے -

آروہی : سارے گا ما دھا پا دھا نی سا ہے -

امروہی : سا نی دھا پا نی دھا پا ما گا مارے سا ہے -

خیال : راگ سرپردہ تال تین تال - بول یہ ہیں :-

سلطان جی صاحب نجام الدین اولیا تو ہے

بل بل جاوں - موہے پیر توسوں دیا - چرنن تیرے

گنے خسرو پایا میں نے اپنا ایسو پیر مورے تم نجام الدین اولیا -

بلاول ٹھاٹ تین تال

۵ ا ا ا	۳ ا ا ا	× ا ا ا	۲ ا ا ا

استھائی

سا	رے گا کِر ما	نی دھانی دھا	دھا پا دھا ما
س	لے طا ء ے	جی ع ع ع	ع ع ع ع
جا ع ع سا	رے گا ء گا	مارگا مارگا	ما رے سا سا
ع ع ع سا	رح ع با	نی ء جا کِر	موء دین او
رے سا ء گا	پانی دھا نی	سا ء سا	سا ء پا ما پا
لی یا کِر تو	ہے با ء ے	با ء ے کِر	جا ء ء ء
ما گا ء سا	رے گا کِر گا	مارگا مار رے	ع ع ع رے
سواہ ع ع ع	ے پی ع رے	تو ء کِر کِر	سون کِر کِر کِر
رے سا ء سا	گا پانی دھانی	سا ء ء ء	سا ء ء ء
دی یا ء ء	چرکِر انا ء نے	تے ء کِر کِر کِر	رے کِر کِر کِر

انترہ

رے سا کِر نی	دھانی کِر نی	سا کِر کِر کِر	کِر کِر سا کِر
گانے کِر خو	س رو ء پا	لے آ کِر کِر کِر کِر	ہے کِر نے کِر
دھا پا کِر سا	رے گا کِر ما	نی دھا نی پا	دھا ما پا ء
آ کِر کِر کِر پا	کِر کِر نا کِر اے	سو کِر پی کِر	کِر کِر رے و تم
ما گا رے سا	رے گا گا گا	ما رے سا کِر	رے سا کِر سا
مورے ء نی ء	جامو کِر کِر	دی کِر کِر کِر	نے کِر کِر او
رے سا کِر ما	رگا مار	×	
لی کِر کِر کِر	با کِر کِر کِر	×	

تانیں

سارے گاما	رے ما مہ دھا	نی دھا نی پا	پا دھا مہ گا
ما دھا نی سا	رے دھا نی پا	مہ دھا ما پا	گا مہ رے سا
نی دھا نی سا	رے سا	×	
دھانی سارے	گا گا رے ما	سارے نی سا	سا دھا نی پا
رے گا سا دھا	دھا پا ما پا	دھا پا دھا مہ	رے سا سا نی دھا
نی سا رے سا			
سا ے گا ما	دھا نی سا سا	گا ما رے سا	دھا پا

راگ باغرو

اس میں ایک راگ فارسی شامل ہے جس کے نام کا پتہ نہیں چلا ۔ اس میں گا وادی اور دھا سموادی ہے ۔ گانا آسان ہے ۔ اس راگ کا کوئی خاص وقت معین نہیں ہے ۔

آروہی : سا رے گا ما پا نی سا ہے ۔

امروہی : سانی دھا پا ما گا رے سا ہے ۔

خیال راگ باغرو تین تال الفاظ یہ ہیں ۔

دل من دل من دل من ایں آوارہ ۔ دل من ۔

پارہ پارہ دل من ، ایں بے چارہ دل من ۔

دل من دل من دل من ایں دیوانہ دل من عاشق ۔

جانان دل من ، ایں پروانہ دل من ۔

خسرو درعشق خراب ہم چوماھی بہ سراب سوئے ۔

دل من بہ شتاب ۔ ایں دیوانہ دل من ۔

خیال راگ باغرو تین تال

۵ ـ ـ ـ ـ	۳ ـ ـ ـ ـ	× ـ ـ ـ	۲ ـ ـ ـ
ما رے رے گا گا	گا گا گا گا	ما رے رے گا گا	ـ ـ ـ گا
دی ے ما ء ان	دی ے م ان	دی ے ما ء	ـ ـ ـ ان
پا ما پا ما	پا ما گا ما گا	ما رے رے گا ء	ـ ـ ـ گا
این ـ ـ	آ ـ ـ وا را ـ	دی ے ما ء ـ	ـ ـ ـ ان
ما رے گا ـ	ما ـ گا ـ	ما رے رے گا گا	ـ ـ ـ گا
ایں ـ آ ء	وا را	دی ے ما ء ـ	ـ ـ ـ ان
ما رے رے گا گا	گا ـ گا ـ	مارے رے گا گا	ـ ـ ـ گا
دی ے ما ء ان	دی ے م ن	دل ما ء ء	ـ ـ ـ ان
مارے رے گا گا	گا ـ گا ـ	مارے رے گا گا	ما ـ ـ گا
ایں ـ دی ـ ـ	دا ـ نا ـ	دی ے ما ـ ـ	ـ ـ ـ ان
پا ما پا ما	پا ما گا ما گا	مارے رے گا گا	ما ـ ـ گا
آ ـ شق	جا ـ ـ نا ـ	دی ے ما ـ ـ	ـ ـ ـ ان
با ـ دعا نی	ما ـ گا ما ـ گا	ما رے رے گا گا	ـ ـ ـ گا
ایں ـ بر	وا ـ نا ـ	دی ے ما ـ ـ	ـ ـ ـ ان
مارے رے گا گا	گا گا گا گا	مارے رے ما گا	ـ ـ ـ گا
خوس رو ـ ـ	در ای اش	ق خ راء ب ـ	ـ ـ ـ ـ
۵ ـ ـ ـ	۳ ـ ـ ـ	× ـ ـ ـ	۲ ـ ـ

الترہ

سارے گا ک ھا ام چوء سارے گا ک سووے دی ک	گا ک گا ک ما ک ھی ک ک گا ک گا گا ے ک من	مارے گا ک باس را ء ما رے گا ک باشی تا ء	ک ک ک گا ک ک ک اب ک ک ک گا ک ک ک اب

تانیں

سارے گا ما رے گا ما پا ما پا ما پا گا ما رے گا	دھا پا ما ما گا ما رے گا پا دھا ما پا گا ما رے گا	ساپا دھانی سانی دھاپا نی سا دھانی پا دھا ما پا سارے گا ما پا دھا نی سا	سانی دھا پا ما گا رے سا گا ما رے گا سارے نی سا نی دھا پا ما گا رے سا ک

راگ صنم

یہ راگ کلیان اور بلاول کو ملا کر بنایا گیا ہے۔ بعض کا یہ بھی خیال ہے کہ ایمن کلیان اور ایک فارسی راگ ہے جس کو نوروز اور نور چکا بھی کہتے ہیں۔ یہ راگ آسان بھی ہے اور مزے دار بھی۔ شدھ سارنگ اور شام کلیان سے مشابہ ہے۔ مگر آج کل جو شدھ سارنگ مروج ہے۔ اس میں کومل نکھاد اور تیور گندھار نہیں ہے۔ کافی ٹھاٹ کی نشانی کومل گندھار اور کومل نکھاد ہے، پس ان دونوں سروں کا شدھ سارنگ میں نہ ہونا اس راگ کو قاعدہ میں نہیں رہنے دیتا ہے شدھ سارنگ میں کومل نکھاد انوادی سر ہے صنم راگ میں یہ سر برائے نام ہے، شدھ سارنگ کا نیاس یعنی خاتمہ (نی) پر ہے اور اس میں (رے پر) ہے۔ شام کلیان اور شدھ سارنگ میں دونوں مدھ میں ہیں اور اس میں بھی دونوں مدھ میں ہیں۔ اس طرح پر آروہی میں تیور اور امروہی میں کومل ہے، شدھ سارنگ اوڈو، اوڈو یعنی پانچ پانچ سر کا راگ ہے اور صنم شاڈو سمپورن ہے یعنی چھ سات کا۔

آروہی : سارے ما پا دھا نی سا۔

امروہی : سا نی دھا پا ما گا ما رے سا۔

گانے کا وقت رات کا ہے۔

خیال صنم ایک تال۔ الفاظ یہ ہیں۔

اندھیری گھٹا کالی حسن چراغ علاج دل ما کن خسرو کنج باغ

خیال دیگر صنم تین تال الفاظ یہ ہیں:-

نجام الدین پیر اولیا نجام الدین شان انبیا خسرو

آن پڑے چرنن میں کرپا کرو بھر کبیریا

استھائی

گت تا	دھاگے ترکٹ	دھی نا	دھی دھن	دھاگے ترکٹ	تونا
۵ ر ر سا ر گھا دھا پا چ را گا رے ری گھا	۳ ر ما گارے ٹا رر ماپا پا پا ررر ررر رے پا ٹا ر	۴ ر گانی ما ء کالی ما گا مارے غ ر ان ر ما گارے نی سا ررر کالی	× ر ر ر حو ر رے گا دھے ر × ×	۵ ر سا سا اس نے گا ما گا ر ری ر	۲ ر پا ما پا ررر پا سا ری ٹ

انترہ

۵ ر دھا نی دھا ان جے ٹا ر	۳ ر پا پا سا علاجے پا رر بارے سا رر کا ر	۴ ر سا سا ء سا و ء ل سار گا مارے غ ر ما ر ان ر لی	× ر رے سا سا ما کن ر گا دھے ر ر ×	۵ ر سا نی سا خس رو ء گا ما گا ء ری ×	۲ ر سا سا کن ء گا رے گھا

تین تال

۲ ککک	۵ ککک	۳ ککک	×ککک
ما ء پاک پا	ما گا رے ما	گا ساک سا	ککک ک
نی کجا کک	نودی ان پی	راوکلی	یا ککک
پا ک دھانی	مکگا رے گک	گاماک سا	ککک ک
نی ک جا گ	مو دی ء ن نثا	نے ام ء بی	پاککک
پا پا نی ء	تما ء تما تما	نی ء تما تما	دھا نی پا ء
خوس رو ء	آ ء ء نے پا	رو ء چ ر ء	ن ن ہیں ک
ماما پا دھاپا	مکگارے مک	گا سا ما سا	رےککک
کی رے پاکک	ک روک بھ	رے کی بی ری	پا ککک

راگ زنگولہ

اس راگ کا تعلق دو راگوں سے ہے یعنی بھیروں اور آساوری اس لیے اس میں دونوں دھیوتیں لگائی جاتی ہیں۔ مگر شدھ دھیوت کمی کے ساتھ لگتی ہے جس میں بلاول کی صورت نظر آتی ہے مگر اصلی رنگ بھیروں ہی کا رہتا ہے۔ گانے کا وقت صبح کا ہے۔ اس میں دھا وادی ہے اور رے سموادی ہے۔

آروہی : سا رے گا ما پا دھا نی سا۔

امروہی : سا نی دھا پا ما گا رے سا۔

خیال ایک تال بھیروں ٹھاٹ ۔

من شمع جان گدازم تو صبح دل کشائی
سوزم گرت نہ بینم میرم چو رخ نمائی

دہرپد راگ زنگولہ آساوری ٹھاٹ تال ایک تال

تان سین کے تم بھونا یک خسرو کرت استتی گن گا یورے

من شمع جاں گدازم تو صبح دل کشائی
سوزم گرت نہ بینم میرم چو رخ نمائی

۳ ک	۴ ک	× ک	۵ ک	۲ ک	۵ ک
گا ما	گا ما گاما پا ماگا	گارے ع	مانی ساسارے	ک	سا سا رے
م ن	کک ککک شاء	۲ کک	جان ک گو	دا ک	زم تو صو
گا ما	ماپا گاسا پا ماگا	ما گا	مارے	ک سا	نی سا
نھنے	دل کککوء	شا ک	کک	کک	ای ء ک

استھائی آساروی ٹھاٹ دھرپد

× ک	۵ ک	۲ ک	۵ ک	۳ ک	۳ ک
دھا ک	ک پا	ک ما	گا ملا ما ما	ک پا	دھا ک
بھو ک	ک پ	کس	کی ء ری	ک ک مل	ک ک
پاملا	ک رے	گا سا	رے ملا	ک دھا	نی ہا
کا ہے	ک کو	ک کا	رت	ک نی	ت ک
ملا نی	دھاپا	دھاپا	ملا گا	رے ملا	پا ء
ای تا	نی چو	ء را	چا ء ی	ک رے	ا ک ک

انترہ دہرپد راگ جنگلہ (زنگولہ) آساوری ٹھاٹ

× ک	۰ ک	۲ ک	۵ ک	۳ ک	۳ ک
ک متا	ء دھا	ک دھا	نو ک	ک نو	سا ک
ک سا	ک تھ	ک س	کھی ک	ک می	ل ک
ک دھا	ء نی	ک سا	نی دھا	ک پا	دھا پا
مان ۲	ک گا	ک ل	گا ک	ک وین	ک ایں
پا ملا	ک گا رے	گا سا	رے متا	ک دھا	ک نی

کر نی	کر پاکر	ہویں	چو کر	کر کا	کر یو
کر دھاپا	دھا پا	دھا پا	ملا گا	رے ملا	پاء
کر راء	یو ککک	کر را	چا کر	رے یو	ری کر

انترہ دیگر سنچائی راگ زنگولہ

ع ما	سا دھا	کر دھا	نی کر	نی کر	ساء
ع تا	نے سے	کر نے	کے کر کے	ہی	تو کر
ع دھا	دھا نی	ع سا	دھا	کر پا	دھا پا
ع ہو	سے جا	کر ہو	نا ع یک	کر خسی	کر رو
پا ملا	ع رے	گا سا	رے ما	ملا دھا	نی-کر
کا را	ع ت	اس تی	تی کر	گوکر ع	ن کر
سا دھا	کر پا	دھا پا	ملا گا	رے ملا	پا کر
ککگا	کر بو	کر رے	جا ع	ع بو	ری

نوٹ

تان سین نے اس سنچائی میں امیر کو نائک تسلیم کیا ہے۔

(حیات امیر خسرو از نقی محمد خان خورجوی) ۱۹۶۰ء۔

امیر خسرو بحیثیت فنکار

نصیر احمد ناصر

فن نہ تو فن کے لیے ہے نہ محض زندگی کے لیے بلکہ یہ انسان کے لیے ہے جو اس سے متاثر ہونے کی فطری استعداد رکھتا ہے جسے جمالیاتی حس یا (Aesthetic Sense) کہتے ہیں۔ یہ جمالیاتی حس بلا شبہ دیگر حیوانات کو بھی ودیعت کی گئی ہے۔ لیکن یہ اپنی کامل صورت میں فقط انسان ہی کے حصے میں آئی ہے۔ یہ فقط انسان ہی ہے جو اپنی اور فطرت کی حسین تخلیقات سے محظوظ ہوتا اور ان کی جمالیاتی قدروں کی تشخیص و تعیین کرتا ہے۔ جمالیاتی حس کی حقیقت معلوم کرنا چاہیں تو مختصراً یوں سمجھنا چاہیے کہ یہ حواس خمسہ یعنی سامعہ، باصرہ، شامہ، لامسہ اور ذائقہ اور قلب یعنی دل و دماغ کے باہمی تعامل سے پیدا ہوتی ہے اور اس قوت کا انحصار بھی اسی تعامل کی نوعیت پر ہوتا ہے قرآن حکیم جو بار بار انسان کو کائنات کے جمیل و جلیل نظاروں کے دیکھنے اور ان پر غور و فکر کرنے کی دعوت دیتا ہے تو اس کا راز بھی یہی ہے۔ ایسا کرنے سے حواس قلب جب اپنے فطری وظائف سر انجام دیتے ہیں تو انسان کی جمالیاتی حس بیدار اور تیز تر ہو جاتی ہے۔ وہ حسن سے زیادہ سے زیادہ کیف و سرور حاصل کرنے لگتا ہے اور اس نسبت سے اس میں غیر حسین یا قبیح چیزوں سے نفرت ہوتی جاتی ہے۔ اصل یہ ہے کہ یہی مقصود فطرت اور یہی وظیفہ نبوت ہے جیسا کہ قرآن حکیم کی اس آیت کریمہ سے مترشح ہے:

كَمَآ اَرْسَلْنَا فِيْكُمْ رَسُوْلًا مِّنْكُمْ يَتْلُوْا عَلَيْكُمْ اٰيٰتِنَا وَ يُزَكِّيْكُمْ وَ يُعَلِّمُكُمُ الْكِتٰبَ وَالْحِكْمَةَ وَ يُعَلِّمُكُمْ مَّا لَمْ تَكُوْنُوْا تَعْلَمُوْنَ.

(۲ : ۱۵۱)

''یہ اسی طرح کی بات ہوئی جیسے کہ ہم نے تم میں سے ایسے ایک شخص کو اپنی رسالت کے لیے چن لیا۔ وہ ہماری آیتیں تمہیں سناتا ہے۔ (اپنی پیغمبرانہ تربیت سے) تمہارے دلوں کو صاف کرتا ہے کتاب و حکمت کی تعلیم دیتا ہے اور وہ وہ باتیں سکھلاتا ہے جن سے تم یکسر نا آشنا تھے۔'' یہاں اس امر کی بھی وضاحت کر دی جانی چاہیے کہ تزکیہ نفس کا مفہوم وہی ہے جو جمالیاتی اصطلاح تحسین قلب سے لیا جاتا ہے۔ یعنی قلب کو پاک صاف کر کے حسین بنانا۔ بہر کیف جہاں تک فنکار کا تعلق ہے اس کی جمالیاتی حس عام لوگوں سے زیادہ بیدار اور تیز ہوتی ہے اور اسی بیداری اور تیزی پر اس کے فن کی جمالیاتی اقدار کا بہت حد تک انحصار ہوتا ہے گو اس میں دیگر عوامل کو بھی نظر انداز نہیں کیا جا سکتا جن پر اس مختصر سے مقالے میں بحث کی گنجائش نہیں نکل سکتی۔ بہر حال جب ہم اس نقطۂ نظر سے امیر خسرو کے فن کو جانچتے ہیں تو ہمیں اس بات کا یقین ہو جاتا ہے کہ ان کی جمالیاتی حس غیر معمولی طور پر بیدار اور تیز تھی اور اسی چیز نے ان میں وہ عبقریت پیدا کر دی تھی۔ جو افراد کو منفرد و باکمال اور زندۂ جاوید بنا دیتی ہے۔

اس سے پیشتر کہ ہم امیر خسرو کے فن کی جمالیاتی اقدار کا جائزہ لیں، ایک اہم جمالیاتی نکتے کی وضاحت کر دینا بھی ضروری ہے۔ ہم دیکھ چکے ہیں کہ جمالیاتی حس ہر انسان کو فطرتاً ودیعت ہوتی ہے۔ اس لیے ہر شخص اپنی استعداد کے مطابق حسن یا جمال و جلال سے کیف و سرور حاصل کرتا ہے۔ چنانچہ جمالیاتی حس فطرت انسانی کا خاصہ ہے اور یہ مشترکہ قدر کے طور پر تمام افراد نسل انسانی میں پائی جاتی ہے اور اس اعتبار سے ان میں کوئی فرق نہیں ہے۔ جمالیاتی حس چونکہ انسانی فطرت سے تعلق رکھتی ہے اس لیے یہ اپنی ماہیت میں نوعی ہے اور نوع انسانی سے تعلق رکھتی ہے، افراد سے نہیں۔ للہذا اس میں عالمگیر وحدت پائی جاتی ہے۔ اس کے برعکس جمالیاتی ذوق یا (Aesthetic Taste) اپنی ماہیت میں انفرادی ہے۔ اس لیے اس کا تعلق افراد سے ہوتا ہے اور ان کی طرح اس میں بھی عالمگیر طور پر تفاوت و اختلاف پایا جاتا ہے۔ اس اجمال کی تفصیل یہ ہے: یہ ایک مسلمہ حقیقت ہے کہ پھول بحیثیت نوع کے ہر شخص کو پسند ہوتا ہے کیونکہ یہ انسان کی جمالیاتی حس کا خاصہ ہے۔ لیکن جہاں تک پھول کے اقسام کا تعلق ہے، افراد کی پسند میں اختلاف و تفاوت پایا جاتا ہے۔ وجہ یہ ہے کہ ان کے جمالیاتی ذوق میں اختلاف و بوقلمونی پائی جاتی ہے۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ کسی کو گلاب پسند

ہے تو کسی کو موتیا و کسی کو لالہ اچھا لگتا ہے تو کسی کو نرگس ۔ علیٰ ہذالقیاس یہ بات بھی یاد رکھنے کے قابل ہے کہ جمالیاتی ذوق کا بھی ایک معیار ہے جسے وہ لوگ مقرر کرتے ہیں جن کی جمالیاتی حس عام لوگوں سے نسبتاً زیادہ بیدار و تیز ہوتی ہے یہ لوگ در حقیقت وہ فنکار ہوتے ہیں جنھیں عبقری (Genius) کہتے ہیں ۔ اگر میں یہ کہوں کہ امیر خسرو بھی اس قسم کے عبقری فنکار تھے تو کوئی مبالغہ نہ ہو گا کیونکہ انھوں نے اپنے عہد کے ذوق جمال کا وہ معیار قائم کیا ، جو آج تک مثالی حیثیت رکھتا ہے ۔

امیر خسرو ہندوستان میں پیدا ہوئے ۔ یہیں انھوں نے ہوش سنبھالا ۔ یہیں وہ پھلے پھولے جوان ہوئے ۔ یہیں انھوں نے اپنی فنکارانہ صلاحیتوں کا مظاہرہ کیا اور زندہ جاوید ہوئے ۔ اس میں شک نہیں کہ ان کے عہد کا ہندوستان مسلمانوں کے زیر نگیں تھا لیکن یہ ہندو اور اسلامی ثقافت کے تصادم کا تاریخ آفرین دور تھا ۔ اور اس ثقافتی دور کو تاریخ آفرین بنانے میں امیر خسرو نے جو کردار ادا کیا ہے ، اس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا ۔ انھوں نے اپنی ثقافت کے ہر گوشے کو گلہائے رنگ رنگ سے مزین کرنے کی کوشش کی جس کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا ۔

ثقافت کا ذکر چھڑ گیا تو اس کی ماہیت کی طرف بھی اشارہ کر دینا چاہیے ۔ میرے نزدیک کسی قوم کے جمالیاتی ذوق کے اظہار کو ثقافت کہتے ہیں ۔ چنانچہ ثقافت کی دو اساسی جمالیاتی قدریں ہیں : ایک موزونی صوت جسے نغمہ کہتے ہیں دوسری موزونی الفاظ جسے شعر کہتے ہیں ۔ زمانہ شاہد ہے کہ شعر و نغمہ دونوں ہی اقوام عالم کی زندگی میں ہمیشہ سے بڑا اہم کردار ادا کرتے رہے ہیں ۔ جہاں تک ہنود کا تعلق ہے موسیقی ان کی ثقافت کا اہم ترین عنصر ہے ۔

چنانچہ وہ موسیقی کو اپنے دیوتاؤں کی ایجاد تصور کرتے ہوئے اسے عبادت کا ایک نہایت ہی مقدس و اہم ذریعہ سمجھتے ہیں ۔ ہندوؤں کے ہاں موسیقی کو جو ارفع ترین مقام حاصل ہے اس کا اندازہ اس امر سے بھی ہو سکتا ہے کہ وہ ''سر'' کو ایشور مانتے ہیں ۔ لہٰذا ان کے نزدیک سر کی معرفت بھی خدا کی معرفت کا ایک ذریعہ ہے ۔ چنانچہ انھوں نے سر کے پہچاننے کے لیے اس کے اصول وضع کیے اور انھیں باقاعدہ علمی صورت میں منضبط کیا جس کا نام انھوں نے سنگیت یا موسیقی رکھا ۔ سر کی طرح وہ تال کی ایجاد کا سہرا

بھی اپنی دیوی دیوتاؤں کے سر باندھتے ہیں ۔ لے کی خاطر انھوں نے طبلہ ایجاد کیا ۔ بعد ازاں سر اور تال کی خارجی ہم آہنگی کے لیے انھوں نے مختلف ساز بنائے جو ان کی ثقافتی زندگی میں ایک اہم کردار ادا کرنے لگے ۔ امیر خسرو کے عہد میں ہندوستانی موسیقی اپنے عروج کمال کو پہنچ چکی تھی لیکن امیر خسرو نے اپنی تیز اور بیدار جمالیاتی حس اور اعلیٰ و شستہ جمالیاتی ذوق کے سبب ہندوستانی موسیقی میں بعض ایسی ایجادات کیں جو آج بھی منفرد اور اہم متصور ہوتی ہیں مثلاً انھوں نے دھرپد کی جگہ قول و قلبانہ اختراع کر کے بہت سے راگ ایجاد کیے جنھوں نے ہندوستانی موسیقی کی ثروت میں گراں قدر اضافہ کیا ۔

امیر خسرو چونکہ صوفی منش تھے اور حضرت نظام الدین اولیارح سے والہانہ عقیدت رکھتے تھے ۔ اس لیے وہ موسیقی کو نہ صرف مباح سمجھتے تھے بلکہ اسے تزکیہ نفس کا اور عشق الٰہی کی آگ کو فروزاں اور تیز کرنے کا ذریعہ خیال کرتے تھے ۔ چنانچہ انھوں نے اس مقصد کی خاطر ہندی موسیقی میں غزل کو داخل کیا اور قوالی کو رواج دیا ۔ جہاں تک مزامیر کا تعلق ہے ۔ ستار بھی انھیں کی ایجاد سمجھی جاتی ہے جو انھوں نے ہندوستانی وینہ کی جگہ بنائی ۔ ستار اپنی گوناگوں خصوصیات اور لحن انسانی سے گہری مشابہت رکھنے کے باعث جلدی مقبول عام ہوگئی ۔

صوفیا کرام کے حلقوں میں موسیقی ہمیشہ مباح سمجھی جاتی رہی ہے اور محفل سماع توان کی ایک امتیازی خصوصیت تصور کی جاتی ہے ۔ ان کے نزدیک نغمہ خاص کر قوالی کی صورت میں درد بھرے بولوں کے ساتھ دلوں کی شقاوت کو دور کرکے انھیں لذت سوز و گداز سے آشنا کرتا ہے ، جو سعادت کی اولین شرط ہے ، اور یہ دل کی سعادت ہے جو نیکی ، صداقت اور طمانیت و مسرت کا سر چشمہ ہے ۔ چنانچہ یہی وجہ ہے کہ صوفیا کرام کی محفل سماع میں عموماً اہل دل پر وجد و حال کی کیفیت طاری ہو جاتی ہے جس سے انھیں ایسا کیف و سرور حاصل ہوتا ہے جسے وہ حاصل زندگی اور کامرانی حیات خیال کرتے ہیں ۔ امیر خسرو نے دل کے اس سوز و گداز کو سوا کرنے کے لیے خصوصیت سے ایسی غزلیں کہی ہیں جو قوالی کی دھن میں گائی جاتی ہیں ۔

امیر خسرو کی طبیعت میں موسیقیت کی طرح شعریت بھی کوٹ کوٹ کر بھری ہوئی تھی ۔ لہٰذا ان کے کلام میں موسیقیت و شعریت کا حسین امتزاج پایا جاتا ہے ۔ جس سے اس کا اثر و نفوذ سوا ہوگیا ہے ۔ اس دعوے کے ثبوت میں غزل کے دو شعر پیش کیے جاتے ہیں ۔

ماه هلال ابروی من عقل مرا شیدا مکن
غمزه زنان زین سو میا آہنگ جان ما مکن
گہ زلف سوے رخ بری گہ خال زیر لب نہی
جان دارد آخر آدمی چندیں بلا یکجا مکن

(کلیات امیر خسرو ، نولکشور ، ص ۳۵۹)

آپ نے دیکھا ان اشعار میں غنائیت و شعریت نے باہم مل کر کیا سحرانہ کیفیت پیدا کر دی ہے ۔ حرکت الفاظ کے زیر و بم کے ساتھ دل کے تاروں میں ارتعاش پیدا ہو جاتا ہے اور رقص کی معروضی نہ سہی ، موضوعی کیفیت تو لامحالہ پیدا ہو جاتی ہے ۔ ان کی ایک اور غزل سے دو تین شعر پیش کیے جاتے ہیں ، جن میں الفاظ کی موزونی ، معنی کے حسن کے ساتھ اس طرح ہم آغوش ہو گئی ہے کہ شعریت دل کے لیے جلوہ برق فنا بن گئی ہے :

خرم آن روز کہ من آن رخ زیبا بینم
او کند ناز و من از دور تماشا بینم
دل من گاہ خرامیدنش از دست برفت
ہر کجا پاے نہادست ہم آن جا بینم
دل نہ و صبر نہ و ہوش نہ و طاقت نہ
من در آن صورت زیبا بچہ یارا بینم

(کلیات امیر خسرو ، ص ۳۴۲)

ان اشعار کا جمالیاتی نقطہٗ نظر سے جائزہ لیں تو بادی النظر میں ایسا معلوم ہوتا ہے کہ امیر خسرو کا نظریہ حسن موضوعی یا (Objective) ہے یعنی وہ حسن کے فقط خارجی وجود کو تسلیم کرتے ہیں ۔ اور اس کی موضوعی حیثیت کے منکر ہیں جیساکہ موضوعین کا نظریہ ہے ۔ لیکن آخری شعر کو غور سے دیکھنے سے یہ حقیقت ابھر کر سامنے آتی ہے کہ وہ حسن کی معروضیت کے ساتھ اس کی موضوعیت کو بھی تسلیم کرتے ہیں ۔ کیونکہ وہ مشاہدہ حسن کے لیے دل و ہوش کو ضروری سمجھتے ہیں ۔ اس سلسلے میں یہ بات ذہن نشین رہنی چاہیے کہ امیر خسرو ایک عظیم فنکار تھے لیکن فلسفی یا عالم جمالیات نہ تھے کہ حسن کی تعریف فلسفیانہ یا جمالیاتی انداز میں کرتے ۔

لہذا انہوں نے حسن کو جیسا دیکھا اور محسوس کیا اسی طرح شعر کی صورت میں پیش کر دیا - بہرحال ان کے کلام کو بحیثیت مجموعی دیکھیں تو ہمیں ماننا پڑے گا کہ ان کی نظر حسن کے موضوعی اور معروضی دونوں پہلوؤں پر تھی - علاوہ ازیں ان کا نظریہ حسن حرکی (Dynamic) ہے- یعنی وہ حسن کو جامد نہیں حرکی مانتے ہیں جیسا کہ مندرجہ ذیل اشعار سے ظاہر ہے :

آمد بہار مشک دم سنبل دمید و لالہ هم
سبزہ بصحرازو قدم سرو روان من کجا

(دہی کتاب ۴۳)

رخت تازہ است بہر مردن خود تازہ تر خواهم
دلت خارست بہر کشتن من خارہ تر بادا

(دہی کتاب ۴۹)

مضمون اب جمالیات کے اس موڑ پر آ پہنچا ہے جہاں بحث و نظر کا ایک وسیع میدان سامنے آ گیا ہے لیکن وقت کی محدودیت اجازت نہیں دیتی کہ اس عظیم الشان فنکار کی عبقری صلاحیتوں اور ان کے جمالیاتی تصورات کا مزید جائزہ لیا جائے - لہذا اس حقیقت کا ایک بارپھر اعتراف کر کے آپ سے رخصت چاہتا ہوں کہ امیر خسرو ایک عظیم المرتبت فنکار ہیں جن کا نظریہ حسن موضوعی ، معروضی اور حرکی ہے جو جدید ترین جمالیاتی نظریات میں سب سے زیادہ صحیح و کامل تصور کیا جاتا ہے- حقیقت یہ ہے کہ ایسی ہی نادرہ روزگار شخصیتوں کے لیے :

عمر ہا در کعبہ و بت خانہ می نالد حیات
تا ز بزم عشق یک دانائے راز آید بروں

(اقبال)

(رسالہ فنون لاہور ، جلد ۵ ، اکتوبر - نومبر ۱۹۶۴ء ، شمارہ ۱ ، ۲) -

امیر خسرو اور اصناف موسیقی

خواجہ مسعود پرویز

اس مقالے میں امیر خسرو رح کی جامع الصفات شخصیت کے صرف اس فنی کمال کو اجاگر کرنا مقصود ہے جس کا تعلق اصناف موسیقی سے ہے۔ امیر کے ایجاد کردہ راگوں تالوں اور سازوں پر بحث و تمحیص اس مقالے کا موضوع نہیں۔ اس سلسلے میں جو مواد ہماری رہنمائی کر سکتا ہے وہ یا تو خود ان کی اپنی تصانیف ہیں یا تواریخی تذکرے اور سنگیت جو وقتاً فوقتاً مرتب ہوتے رہے۔ یا پھر وہ روایات ہیں جو موسیقاروں میں سینہ بہ سینہ چلی آتی ہیں۔ مولانا جامی نے 'نفحات الانس' میں لکھا ہے کہ امیر رح نے ۹۹ کتابیں تصنیف کیں۔ امین رازی 'ہفت اقلیم' میں ان کی تعداد ۱۹۹ بتاتے ہیں۔ لیکن ان میں سے آج بیس سے زیادہ کا سراغ نہیں ملتا۔ دولت شاہ کے مطابق امیر نے ایک رسالہ فن موسیقی پر بھی لکھا (شعرالعجم ، ص ۱۴۲) اور وحید مرزا اپنی فاضلانہ کتاب لائف اینڈ ورکس آف امیر خسرو میں لکھتے ہیں یقیناً اس موضوع پر اگر شاعر نے کچھ لکھا بھی ہو تو وہ کوئی ضخیم یا مستقل کتاب نہ تھی» ۔

(ترجمہ «ص» ۱۴۶) اس کے ثبوت میں وحید مرزا امیر رح کا یہ شعر پیش کرتے ہیں :

نظم را کردم سہ دفتر ور بہ تحریر آمدہ
علم موسیقی سہ دیگر بود ار باور بود

حیرت ہے کہ نقی محمد خاں خورجوی اپنی تصنیف 'حیات امیر خسرو' میں اس شعر سے یہ نتیجہ نکالتے ہیں «گویا موسیقی کا بیش بہا ذخیرہ ان ہی کی زندگی میں ضائع ہو گیا تھا» ۔

(ص ۱۹) اور شاہد احمد دہلوی اسی کتاب کے نویں صفحے پر لکھتے ہیں - «خود خسرو کے ایک شعر سے معلوم ہوتا ہے کہ انہوں نے موسیقی کے تین دفتر لکھے تھے جو تلف ہو گئے - اس شعر کا ترجمہ یہ ہے ''میری شاعری کے تین دفتر ہو گئے اور اگر میں تحریر کرتا تو یقین کرو علم موسیقی کے بھی تین دفتر ہو جاتے» - یہ شعر امیر رح کے تیسرے دیوان غرۃ الکمال میں شامل ہے اور اس کے بعد امیر رح نے دیگر تصنیفات کے علاوہ دو دیوان اور مکمل کیے - اس لیے اس شعر سے یہ ثابت نہیں ہوتا کہ امیر رح نے فن موسیقی پر کوئی کتاب نہ لکھی کیونکہ ہو سکتا ہے بعد میں لکھی ہو - یہ ضرور ثابت ہوتا ہے کہ انھیں ایسی کتاب لکھنے کی خواہش ضرور تھی - ہاں اس بنیاد پر کہ اس تصنیف کا کوئی سراغ نہ مل سکا یہ قیاس کیا جا سکتا ہے کہ وہ کوئی ضخیم یا مستقل کتاب نہ تھی - 'اعجاز خسروی' میں فن موسیقی پر ایک باب ہے جس کا عنوان امیر رح نے یوں باندھا ہے «در انشعاب اصول و فروغ موسیقی مصرع ہست این ہمہ حرف نسبت موسیقی» اس باب کے سترہ صفحے ہیں - ہو سکتا ہے یہ باب الگ رسالے کی صورت میں بھی مروج رہا ہو اور فن موسیقی پر جس رسالے کی طرف تذکرہ نگاروں نے اشارہ کیا ہے وہ یہی ہو - وحید مرزا نے اپنی کتاب میں اس باب سے استفادہ کیا ہے لیکن یہ بات نہیں لکھی - بظاہر اس باب میں تصنع زیادہ ہے اور مضمون کم لیکن اس کی ہر سطر موسیقی کی مصطلحات سے بھری ہوئی ہے اور تمام صنائع و بدائع موسیقی کے کسی نہ کسی پہلو پر روشنی ڈالتی ہیں - مثلاً ایرانی راگوں کے متعلق لکھتے ہیں کہ اصول چرامنحصر بر چہار است و پردہ بر دوازدہ و ابریشم بر شش و ما بعتی فروعسیت کہ ہم از ینجا شاخ میزند» (ص ۲۸۷) مثنوی قران السعدین میں بھی سات صفحے سازوں اور پردوں کی صفت میں ملتے ہیں (ص ۱۷۷ تا ۱۸۳) موسیقی سے متعلق امیر رح کی ان تحریروں کے مستند ترجمے اور قابل اعتماد تشریح کے لیے کسی ایسے ماہر زبان کی توجہ چاہیے جو ایرانی اور عربی موسیقی کے رموز سے آشنا ہو -

اب میں آپ کی توجہ امیر رح کی بسیار نویسی کے ایسے میدان کی طرف دلاتا ہوں جس کا بظاہر موسیقی سے کوئی تعلق نہیں - دولت شاہ کے مطابق امیر نے خود اپنی تحریروں میں تصریح کی ہے کہ ان کے ابیات کی تعداد پانچ لاکھ سے کم اور چار لاکھ سے زیادہ ہے اور اوحدی نے 'عرفات' میں لکھا ہے کہ امیر رح کا کلام جس قدر فارسی میں ہے اس سے زیادہ ہندی میں ہے (شعرالعجم ، ص ۱۳۸) - لیکن ان کے ہندی کلام

میں سے گنتی کے چند اشعار پہیلیوں ، مکرنیوں ، دوھوں اور دو سخنوں وغیرہ کی صورت میں ہم تک پہنچے ہیں ۔ باقی ہندی کلام کا کیا ہوا ؟ وحید مرزا کی رائے میں امیر رح اپنے ہندی کلام کو فارسی کے مقابلے میں کوئی اہمیت نہ دیتے تھے امیر کا اس وقت کی کتابی ہندی پر کھڑی بولی کو ترجیح دینا بھی وحید مرزا کے نزدیک اس بات کی دلیل ہے کہ وہ ہندی شعر صرف اپنا اور اپنے دوستوں کا دل بہلانے کے لیے کہتے تھے اور یوں معلوم ہوتا ہے جیسے اس مقصد کے لیے وہی عام روزمرہ کی مانوس زبان موزوں تھی جو اس وقت بولی جاتی تھی» (ترجمہ لائف اینڈ ورکس آف امیر خسرو ، ص ۲۳۱) میری رائے میں امیر خسرو رح کی عظمت مقتضی ہے کہ اس مسئلے کو ایک اور زاوئے سے بھی دیکھا جائے ۔ امیر رح ایک درباری فنکار ضرور تھے اور علم و فضل میں یگانہ روزگار لیکن اس کے ساتھ ہی وہ ایک عوامی فنکار بھی تھے ۔ ان کی ہمہ گیر مقبولیت اس امر کی دلیل ہے ۔ ترکی اور فارسی زبانیں انھیں باپ کی طرف سے ورثے میں ملیں لیکن ہندی (یا ہندوی) لغوی معنوں میں ان کی مادری زبان تھی ۔ ان کا ہندی کلام محض ایک محدود مشغلہ یا دل بہلاوا نہ تھا بلکہ ان کی روزمرہ زندگی کا ایک اہم جزو ۔ اس کلام میں ہمہ گیری اور خلوص تھا جو ایک عوامی فنکار کا طرہ امتیاز ہے ۔ اگر یہ حقیقت پیش نظر رہے تو اس سوال کا جواب دیا جا سکتا ہے کہ امیر رح کا بیشتر ہندی کلام کیا ہوا ؟ اس کلام نے اپنی ہمہ گیر مقبولیت کے باعث لوک گیتوں کی صورت اختیار کر لی۔ یہ شاعری جو موسیقی کے سانچے میں ڈھلی ہوئی تھی زندگی کے اس قدر قریب تھی کہ یہ عوامی ادب اور فن میں جذب ہو گئی ۔ کچھ اس طرح جیسے یہ عوام کی اپنی تخلیق ہو گنتی کے چند گیت ہیں جن کے مصنف کا نام عوام کو اب تک یاد ہے مثلاً

چھاپ تلک سب چھینی رے موسے نیناں ملا کے

یا

کاہے کو بیاہی بدیس رے سکھی بابل مورے

یا

اماں میرے باوا کو بھیجوری کہ ساون آیا ۔ وغیرہ

ان لوک گیتوں کے علاوہ امیر رح کی وہ بے شمار بندشیں بھی ہیں جنھوں نے قدیم ہندوستانی موسیقی کی روش تبدیل کر کے رکھ دی اور سنگیت کی روایات میں ایسا عظیم انقلاب برپا کر دیا کہ فن موسیقی کی تاریخ میں اس دور کو خسروی دور کہنا

بیجا نہ ہوگا ۔ اس دور کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے کیجیے کہ بھارت میں امیر خسرو کے نام سے ایک مستقل اکیڈیمی قائم ہو چکی ہے ۔ افسوس کا مقام ہے کہ پاکستان میں ابھی تک ایسا کوئی ادارہ وجود میں نہ آسکا اور اس عظیم فنکار کی تصانیف و اختراعات کے متعلق تدوین و تحقیق کا دروازہ ابھی تک بند ہے ۔

اس مختصر تمہید سے آپ کو اندازہ ہو چکا ہوگا کہ جس فردوس گوش کی تخلیق امیر رح کے ہاتھوں ہوئی وہ یا تو وقت کے دبیز پردوں میں مستور ہے یا اس کی بازگشت عوامی ادب اور فن میں سنائی دیتی ہے یا ان موسیقاروں کے حلقوں میں جنھیں امیر رح کی نغماتی اختراعات سینہ بہ سینہ ورثے میں ملیں یا پھر اس کی جھلک امیر رح کی ان تحریروں میں ملتی ہے جو دست برد زمانہ سے محفوظ ہیں ۔ ان حالات میں اس موضوع پر سیر حاصل بحث ناممکن ہے ۔ مجبوراً کہنا پڑتا ہے :

حریم ناز کی خلوت میں دسترس ہے کسے
نظارہ‌ہائے سر رہگزر کی بات کرو

تو اس مقالے کی حقیقت نظارہ ہائے سر رہگزر سے زیادہ نہیں ۔ اس فردوس گوش کا پہلا طلسم خانہ الفاظ سے مرتب ہوا ۔ امیر رح کا ذوق سخن اس درجہ حساس تھا اور ذوق سماع اتنا ہمہ گیر تھا کہ مثنوی مطلع الانوار میں لکھتے ہیں :

ہرچہ دریں چرخ کہن ساختند
قالبی از بہر سخن ساختند

الفاظ صوتی اشارات (Symbols) کی حیثیت سے اظہار معنی کا وسیلہ ہیں لیکن ان کی محض صوتی کیفیت ایک موسیقار کے لیے بجائے خود دعوت تخلیق ہے ۔ ڈھول کی آواز کا تاثر یوں الفاظ کے ڈھانچے پر مڑھا ہے :

دہل زن دہل زد بہ تحسین او
کہ دین دین او دین او دین او

آدھی رات کی نوبت میں انھیں یہ تکرار سنائی دی :

نان کہ خوردی خانہ برو ۔ نان کہ خوردی خانہ برو ۔ خانہ برو ۔ خانہ برو
نان کہ خوردی خانہ برو ۔ نہ کہ بدست تو کردم خانہ گرو ۔ خانہ گرو خانہ گرو ۔

خیال گائکی میں بول بڑھت آپ نے سنی ہوگی ۔ محض الفاظ میں اس کا بدل بھی سن لیجئے ۔ دھنیے کے روئی دھنکنے کا صوتی تاثر یوں باندھا ہے :

در پئے جاناں جاں ہم رفت ۔ جاں ہم رفت جاں ہم رفت ۔ رفت ۔ رفت ۔ جاں ہم رفت ایں ہم رفت و آں ہم رفت ۔ آنہم رفت ۔ آنہم رفت ۔ اینہم ۔ آنہم ۔ آنہم ۔ آنہم ۔ آنہم رفت رفتن ۔ رفتن ۔ رفتن دہ ۔ دہ دہ ۔ رفتن دہ ۔ رف ۔ رف ۔ رفتن دہ ۔ رفتن دہ ۔

آجکل کے موسیقی نمبر میں ڈاکٹر سید رغیب حسین نے امیر رح کی ایک رباعی یوں دی ہے :

آں روز کہ روح پاک آدم بہ بدن
گفتند در آمی شد از ترس بدن

خواندند ملائکاں بہ لحن داؤد
در تن در تن در آ در آ در تن در تن

(اگست ، ۱۹۵۶ء ص ۵۸)

اس رباعی کے پہلے مصرع میں غالباً کتابت کی غلطی ہوگی کیونکہ پہلے دو مصرعوں میں لفظ بدن کے اعادے سے ایطا واقع ہوتا ہے ۔ اصل رباعی مجھے امیر رح کے کلام میں نہ مل سکی ۔ بہر حال میرے موضوع کے اعتبار سے اہم صرف آخری مصرع ہے ۔ الفاظ کا طلسم دیکھئے جیسے تانپورے چھڑ گئے !

جب امیر رح نے الفاظ کی صوت کو ان کے معانی سے ہم آہنگ کیا تو وہ شاعر تھے اور جب صوتی کیفیت معانی پر حاوی ہوگئی تو وہ موسیقار تھے ۔ لیکن ان کی تحریر میں سوائے ایک استثناء کے غالباً ایسا کبھی نہ ہوا کہ معانی صوت پر حاوی ہو گئے ہوں ۔ یہ استثناء ان کی تصنیف افضل الفوائد ہے جو فارسی نثر میں لکھی گئی اور امیر رح کے مرشد سلطان المشائخ حضرت نظام الدین اولیاء رح کے اقوال پر مبنی ہے ۔ یہاں یوں محسوس ہوتا ہے جیسے روحانی عقیدت اور تصوف کی قیود نے امیر کے قلم کو ادب اور احتیاط کی زنجیروں میں جکڑ دیا ۔ اس کے برعکس ان کی ضخیم کتاب اعجاز خسروی جو بظاہر نثر لکھنے کے اصول و قواعد مرتب کرنے کی غرض سے رقم کی گئی الفاظ کے معنوی گورکھ دھندوں کے ساتھ ساتھ الفاظ کی صوتی کیفیات کا

بھی بے مثال مرقع ہے ۔ تاریخ علائی اور خزائن الفتوح میں ان کی فارسی نثر کا یہی عالم ہے ۔ شبلی افسوس کا اظہار کرتے ہیں کہ زیادہ تر زور صنائع و بدائع پر بیکار گیا (شعر العجم ، ص ۱۳۴) لیکن مجھے یوں محسوس ہوتا ہے جیسے نثر کا وسیع میدان ان کی جدت طرازیوں کے لیے ایک تجربہ گاہ تھا جس میں وہ بحیثیت ایک شاعر اور موسیقار کے الفاظ کی معنوی مشق اور صوتی ریاض کیا کرتے تھے ۔ یہی وجہ ہے کہ ان صنائع و بدائع کا جوہر تو ان کی شاعری میں موجود ہے لیکن تصنع غائب ہے چنانچہ اس پر شبلی نے خوشی کا اظہار کیا ہے کیونکہ انہیں ڈر تھا کہ ''صنائع و بدائع کا جو جال انہوں نے بچھایا اس میں خود بھی نہ پھنس جائیں'' (شعر العجم ص ۱۹۰) ۔ یہاں الفاظ کے صوتی تاثرات کا جائزہ مقصود نہیں لیکن اس کی طرف اشارہ ناگزیر تھا کیونکہ یہی وہ مقام ہے جہاں شاعری کی سرحد موسیقی سے جا ملتی ہے ۔ اس موضوع سے گریز کرنے سے پہلے مناسب ہوگا کہ اس ضمن میں نظامی کا ایک شعر بھی گوش گزار کر دیا جائے ۔ فرماتے ہیں ۔

ز نقارہ آواز آمد بروں

کہ دوں است دوں است گردوں دوں

یہ وہی نظامی ہیں جن کے خمسہ کے جواب میں امیر رح نے پانچ عظیم الشان مثنویاں لکھیں ۔ امیر رح مثنوی قران السعدین میں لکھتے ہیں :

آنکہ بہ بینم ہنر بیشتر

کوشش آں راہ کنم بیشتر

آنچہ ہنر ہست بگیرم نکو

وانچہ جزانیست نگیرم ازو

(صفحہ ، ۲۳۸)

یہی وہ غیرمتعصب اور ہمہ گیر اصول تھا جس میں امیر رح کی فنی عظمت کا راز پنہاں ہے اور اسی اصول کی بنیاد پر انہوں نے ہندوستانی اور ایرانی ادب اور موسیقی کے امتزاج سے سر تال ، لے اور الفاظ کا ایک فلک بوس قلعہ تعمیر کر ڈالا ۔

طلسم خانہ الفاظ سے نکل کر ہم حیرت کدہ موسیقی میں داخل ہوتے ہیں ۔ جس طرح شاعری کی مختلف اصناف ہیں مثلاً غزل ، مثنوی ، مثلث ، رباعی وغیرہ اسی طرح موسیقی کی

بھی مختلف اشکال ہیں ۔ لیکن بعض مروجہ کتابوں میں ان اصناف یا اشکال کو راگوں یا دھنوں سے خلط ملط کر دیا گیا ہے ۔ مثلاً وحید مرزا نے امیر کی صنفی اختراعات ، قول ترانہ اور خیال کو ان کے ایجاد کردہ نغموں میں شمار کیا ہے ۔ (لائف اینڈ ورکس آف میر خسرو ، ص ۲۳۸) اور انھی کے حوالے سے ڈاکٹر سید رغیب حسین نے بھی ان اصنفی اختراعات کو راگوں کی فہرست میں شامل کر دیا (آج کل اگست ، ۱۹۵۶ ، ص ۵۷) قاضی احمد میاں اختر جونا گڈھی بھی قول اور ترانہ کو امیر رح کے ایجاد کردہ راگوں میں گنتے ہیں (ہماری موسیقی ، ص ۱۴) غالباً یہ غلط فہمی شبلی کی ایک عبارت سے پیدا ہوئی ۔ شبلی لکھتے ہیں ''قول ، ترانہ ، خیال ، نقش ، نگار ، بسیط ، تلانہ ۔ سوہلہ ، یہ سب ہی امیر خسرو رح کی ایجاد ہیں'' (شعر العجم ص ، ۱۳۷) لیکن انھوں نے انھیں راگوں میں شامل نہیں کیا اور راگوں کی فہرست الگ دی ہے ۔ اس طرح شاہد احمد دہلوی اور شیخ اکرام نے ہوا کو اصناف موسیقی میں شمار کیا ہے (راگ دریا ، ص ، ۳ ، اور ثقافت پاکستان ، ص ۱۰۰) حالانکہ ہوا رام پور والے مشتاق حسین خاں کے نزدیک بھی ایک راگ تھا اور امیر خسرو خود مثنوی قران السعدین میں صفتِ پردہ کے بیان میں لکھتے ہیں :

آں شدہ کنجشک بگاہ نوا
مزع در آوردہ ز روئے ہوا

اس شعر میں نوا اور ہوا دونوں راگ ہیں ۔

موسیقی کے باب میں امیر خسرو رح کی جن تحریروں کا حوالہ پہلے دیا جا چکا ہے ان سے یہ مترشح ہوتا ہے کہ امیر رح ہندوستانی اور ایرانی ، دونوں نظامہائے موسیقی سے پوری طرح آشنا تھے ۔ غرۃ الکمال میں امیر رح ایک موسیقار سے بحث کے دوران میں یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ انھیں شاعری کی طرح علم موسیقی پر بھی پورا عبور حاصل تھا اور وہ اس کے اسرار و رموز سے عملی طور پر بھی واقف تھے (لائف اینڈ ورکس آف امیر خسرو رح ۱۴۶) اصناف موسیقی میں امیر رح کے اجتہاد کو سمجھنے سے پہلے یہ جاننا ضروری ہے کہ اس زمانے میں مروجہ گائیکی کی صورت کیا تھی ؟ یہ مسئلہ ابھی تک تشنۂ تحقیق ہے اور اس سلسلے میں سنسکرت کے قدیم سنگیت ہماری رہنمائی کر سکتے ہیں ۔ ان نایاب سنگیتوں کی تدوین اور تراجم کا کام بھارت میں کئی ادارے

بڑے اہتمام سے کر رہے ہیں لیکن افسوس کہ پاکستان میں ایسا ایک بھی ادارہ نہیں جو کم از کم موسیقی سے متعلق موجودہ ادبی ذخیرے کو کسی کتب خانے کی صورت میں یکجا کرنے کی طرف ہی متوجہ ہوا ہو۔

سارنگ دیو کی تصنیف سنگیت رتناکر تیرھویں صدی کی رائج الوقت موسیقی پر ایک جامع کتاب ہے۔ سارنگ دیو نے ۱۲۴۷ء میں وفات پائی اور امیر خسرو رح ان کی وفات سے چھ سال بعد پیدا ہوئے۔ اس سنگیت کے چوتھے باب میں موسیقی کی ایک صنف پربندھ کی تشریح یوں کی گئی ہے:

''پربندھ'' گانے کی وہ قسم ہے جس میں یہ التزام ہو کہ اس میں کتنے ''دھاتو'' یا حصے ہوں گے اور اس میں کتنے اور کس قسم کے انگ ہوں گے۔ پربندھ میں دو یا دو سے زیادہ انگ ہو سکتے ہیں اور ان کی مندرجہ ذیل چھ قسمیں ہیں:۔

۱۔ سر (جو آج کل کے سرگم کے مترادف ہے)

۲۔ برود۔ کھالا یا دھات سے بنے ہوئے اور پھونک سے بجائے جانے والے سازوں کے بول۔ جیسے باہو وغیرہ (یہ بول ان آوازوں سے متشابہ ہیں جو افسوس، حیرت، خوشی، ڈر وغیرہ کے زیر اثر بے اختیار انسان کے منہ سے نکلتی ہیں)

۳۔ پد یعنی عام الفاظ خواہ وہ نثر کی صورت میں ہوں یا شعر کی صورت میں۔

۴۔ تنک یعنی لفظ تن یا تنا کی تکرار۔ (اس کا مادہ لفظ تت ہے جس کے معنی برہما کے ہیں اور تت ست تتوس میں تت انھی معنوں میں آتا ہے۔

۵۔ پاٹا۔ وہ بول جو ان آوازوں کی ترجمانی کریں جو تال کے سازوں کے ساتھ مخصوص ہیں (مثلاً مندل مردنگ، کھڈ تال وغیرہ)۔

۶۔تال۔ لیکن پربندھ کی ایک قسم بغیر تال کے بھی گائی جا سکتی ہے ——————
پربندھ کے زیادہ سے زیادہ چار حصے یا ''دھاتو'' ہو سکتے ہیں۔ یعنی ادگراہ، ملاپک، دھرو اور ابھوگ (انہیں دھرپد کے چار حصوں کے مترادف سمجھیں) اور کم از کم دو حصے (یعنی ادگراہ اور دھرو'') (ترجمہ اور اقتباس از شرح انگریزی) گیت سوترا ساز کرشن دھن بینرجی، کلکتہ، ۱۸۹۱ ص ۶۷ تا ۶۹)

ان چار حصوں اور چھ انگوں کی ترکیب و تدوین اور کمی و بیشی سے اس صنف موسیقی کی اتنی مختلف شکلیں بنتی ہیں کہ پربندھ کو بعد کی موسیقی کا باوا آدم سمجھنا چاہیے - امیر خسرو رح نے اپنے اس ہمہ گیر اصول کے مطابق کہ :

آنچہ ہنر ہست بگیرم نکو

و آنچہ جز این است بگیرم ازو

پربندھ کی بعض صورتوں کو اس انداز سے اپنایا کہ انھیں چار چاند لگ گئے - آئیے اب اصناف موسیقی سے متعلق امیر رح کے اجتہادات اور اختراعات کا جائزہ لیں :

۱ - غزل (اور دیگر اصناف شاعری) : ہماری موسیقی پر امیر رح کا یک عام احسان یہ ہے کہ انھوں نے قدیم موسیقی کے سرمائے کو جو بیشتر سنسکرت زبان میں تھا ، ہندی اور فارسی زبانوں کے سانچوں میں ڈھالا اور فارسی شاعری کی بحور کو اصناف موسیقی میں رائج کیا - چنانچہ غزل سرائی ہماری موسیقی کا مستقل جزو بن چکی ہے -

۲ - ترانہ : یہ رباعی کو گا کر ادا کرنے کا ایرانی انداز تھا - عابد علی عابد صاحب قابوس نامہ کا حوالہ دیتے ہیں اور لکھتے ہیں ''سلاجقہ کبیر کے زمانے میں ترانہ ایجاد ہوا - رباعی کو ایک خاص دھن میں گاتے تھے تو اسے ترانہ کہتے تھے'' (ہماری موسیقی ، ص ۲۷) رباعی کے چوبیس اوزان ہیں اور ان میں زحافات کی کثرت اس لیے گوارا کی گئی کہ رباعی شاعری کے علاوہ موسیقی کی بھی ایک صنف تھی - بعد میں غلط العام ہو کر لفظ ترانے کا اطلاق ایک دوسری صنف موسیقی پر ہونے لگا جس کا اصل نام تلانہ تھا - عابد علی عابد اس رمز سے آشنا ہیں کہ ''ترانہ آج کل کے اصطلاحی معانی'' میں اس ترانے سے مختلف ہے جو رباعی سے مخصوص تھا لیکن ان کی تحریر میں تلانے کا کہیں ذکر نہیں - یہ جو شبلی نے امیر رح کی اختراعات میں ترانہ اور تلانہ دونوں کا الگ الگ نام لیا ہے اس نکتے کی طرف اشارہ کرتا ہے -

۳ - تلانہ (جسے اب ترانہ کہتے ہیں) : بینرجی کے نزدیک لفظ تلانہ کا مخرج تنک ہے جو پربندھ کا چوتھا انگ ہے اور جس کا ذکر پہلے گزر چکا ہے (شرح گیت سوترا ساز ، ص ۹۶) اس انگ میں صرف ایک لفظ یعنی تن یا تنا کی تکرار ہوا کرتی

تھی اور اسے قدیم پرستش کا ایک غنائی اسلوب سمجھنا چاہیے ۔ اس لفظ کی باطنی کیفیت میں برہما کا تصور تھا ۔ لیکن برہمنوں کے کڑے اصولوں کی بندش میں صدیوں سے جکڑے رہنے کے باعث اس لفظ کی تکرار غالباً بے کیف ہو چکی تھی ۔

پجاری یہ لفظ دہراتے تھے لیکن صرف اس طرح جیسے کوئی جادو گر کسی طلسماتی لفظ کا ورد کرے ۔ پرستش کا یہ غنائی اسلوب محض جنتر منتر یا تنتر بن چکا تھا اور تن یا تنا کی معنوی اور وجدانی کیفیت غائب ہو چکی تھی ۔ لفظ تن یا تنا کی رعایت سے لفظ تنتر بھی غور طلب ہے ۔ امیر خسرو رح کی طبیعت نے جب تصوف کا رنگ پکڑا تو انھوں نے پرستش کے اس غنائی اسلوب پر فارسی اور ہندی کا جامہ چڑھایا اور اس کے بے جان پیکر میں جذبات کی روح پھونک دی ۔ امیر رح کی ایک رباعی پہلے دی جا چکی ہے جس میں روز ازل کی واردات کا بیان ہے جب روح پاک آدم کے جسم خاکی میں داخل ہونے سے گھبرائی تو

خواندند ملائکاں بہ لحن داؤد

در تن در تن در آ در آ درتن درتن

یوں سمجھیے کہ تنک کے تن کی صوتی مناسبت اور فارسی کے تن کی معنوی رعائت سے امیر نے اس آخری مصرع کے الفاظ پر تلانے کی بنیاد رکھی ۔ لفظ تن کو امیر رح تصوف کے ایک دوسرے پیرائے میں یوں باندھتے ہیں ۔

من تو شدم تو من شدی من تن شدم تو جان شدی

اب تلانے میں امیر رح کی بندش ملاحظہ ہو :

در آ آ ۔ در آ آ

در تنم ۔ در آ جان من ۔ در آ ۔ در آ

بتنگ آمدہ ام چند انتظار کشم

بیا بیا کہ ترا تنگ در کنار کنم

(حیات امیر خسرو ، ص ۲۰۱)

اس بندش میں ایک شعر بھی شامل ہے ۔ گویا اس میں پربندھ کے تیسرے انگ کی بھی آمیزش ہے ۔ اس ضمن میں یہ بات بھی دلچسپی سے خالی نہیں کہ ستار کے باج

کے لیے جو بول وضع کیے گئے ہیں وہ بھی درآ در تن سے ماخوذ معلوم ہوتے ہیں اور ستار غالباً امیر رحہ ہی کی ایجاد ہے ۔ اس آخری دعوے کی تردید میں وحید مرزا ایک دلیل یہ دیتے ہیں کہ ستار کا لفظ امیر کی تحریروں میں انہیں کہیں نہ مل سکا (لائف اینڈ ورکس آف امیر خسرو ، ص ۲۳۹) اور عابد علی عابد کو بھی یہ بات حیرت انگیز معلوم ہوتی ہے کہ امیر رحہ اس ساز کے موجد ہوں اور اپنے اشعار میں اس ساز کا نام بھی نہ لیں (ہماری موسیقی ، ص ۷) جواہر خسروی مرتبہ مولانا رشید احمد کے صفحہ ۱۰۴ پر امیر رحہ کا ایک دو سخنہ میری نظر سے گزرا ہے جس میں ستار کا لفظ موجود ہے ۔ دو سخنہ یوں ہے :

ستار نہ کیوں بجا ، عورت کیوں نہ نہائی ؟ جواب : پردہ نہ تھا ۔

امیر رحہ نے ترانے کی بندشوں میں درتن درآ کے علاوہ اور بھی بہت سے الفاظ کا اضافہ کیا ہے مثلاً دانی ، توم ، نوم ، دیرے ، تا ، تا ، یلا ، لے وغیرہ ۔ اور آج کل ترانے میں عموماً اسی قسم کے بول ہوتے ہیں اور شعر نہیں ہوتا ۔ یہ الفاظ غالباً شروع میں با معنی تھے لیکن رفتہ رفتہ ان کی صورت تبدیل ہوتی گئی اور لغوی معانی عرفانی اشاریت میں کھو گئے ۔ ان الفاظ کے ماخذ کی حقیقت ابھی تک تحقیق طلب ہے اور اس سلسلے میں ہندی ، فارسی اور عربی تینوں زبانوں کو پیش نظر رکھنا چاہیے ۔

۴ ۔ قول : اس صنف میں امیر رحہ کی ایک بندش ملاحظہ ہو :

استھائی : لَقَدْ صَدَقَ قَولَہٗ تعالیٰ

انترہ : امیر خسرو بل بل جائیں
حضرت نظام الدین کے دربار گائیں

غالباً قول کا ماخذ یہی قولہٗ ہے ۔ اور اس کا اطلاق اس صنف موسیقی پر ہوتا ہے جس میں قرآن حکیم کی کوئی آیت یا رسول کریم ص کا کوئی قول عربی میں پیش کیا جائے اور اس کے ساتھ ہی اس کی وجدانی تفسیر بھی ہو ۔ مذکورہ بندش میں ترانے کے بول شامل نہیں ہیں ۔

۵ ۔ قلبانہ : قول اور قلبانے میں کیا فرق ہے ؟ اس کی تشریح کسی مروجہ کتاب میں میری نظر سے نہیں گزری ۔ بعض کہتے ہیں کہ قول میں صرف قوالی کا ٹھیکہ بجنا چاہیے

اور قلبانے میں مختلف تالیں ہو سکتی ہیں - میرا اپنا قیاس یہ ہے کہ قلبانہ جب بنتا ہے کہ قول میں تلانے کی آمیزش ہو - جواہر خسروی میں قلبانہ کے عنوان سے امیر رح کی مندرجہ ذیل بندش ملتی ہے :

مَنْ کُنْتُ مَوْلا فَعَلِیٌّ مولاہُ

در تیلے - در تیلے - دردانی - ہم تم تنا نا تنا نا رے

یَلَلِی - یَلَلِی - یَلاَ - یا للے -

مَنْ کُنْتُ مَوْلاہُ . . . .

اس میں رسول کریم ص کی ایک مشہور حدیث کو اس کی وجدانی تفسیر کے ساتھ تلانے کے انداز میں پیش کیا ہے - اس صنف موسیقی میں امیر رح کی ایک اور بندش بھی ملاحظہ ہو :

استھائی : حَیٌّ یا در در تالا لا لے
حسن و نظام الدین اولیا رح دیم دیم در در تنے
تنا نا نا نا نا نا نا

انترہ : فَاَیْنَمَا تُوَلُّوا فَثَمَّ وَجْہُ اللہ
در تم در تم تو م تو م تنا نا نا نا
در دے تلے تلے در اجانم
دیم دیم در در در تلے - تلے نا نا نا

(حیات امیر خسرو ، ص ۱۹۹)

اس قلبانے میں امیر رح مجاز کے مرحلوں میں سے نکلتے ہوئے قرآن حکیم کی ایک آیت کا نورانی چراغ لے کر بے خودی کی منزل کی طرف بڑھتے ہیں - قلبانے کے مختلف حصوں میں تال اور لے بھی بدلتی رہتی ہے لفظ قلبانہ کا مخرج قلب ہی ہو سکتا ہے کیونکہ اس صنف موسیقی میں ارباب تصوف کی اصطلاح میں ، قلب پر ضرب پڑتی ہے -

۶ - قوالی : گانے کے اس اسلوب کا عام نام ہے جس کی سنگت میں طبلے پر قوالی کا ٹھیکہ بجتا ہے اور الفاظ کی تکرار اور بول بڑھت قول اور قلبانے کے انداز میں کی جاتی ہے۔ اشعار میں عام طور پر حمدیہ یا نعتیہ مضامین ہوتے ہیں یا تصوف کی واردات کا بیان یا مشائخ میں سے کسی بزرگ سے عقیدت کا اظہار - اس اسلوب غنا میں امیر رحہ کی ایک بندش ملاحظہ ہو - اکثر عرسوں میں آخری روز آخری محفل سماع اسی پر ختم کی جاتی ہے اور اس کے گانے کے انداز کو رنگ کہتے ہیں :

آج رنگ ہے اے ماں رنگ ہے

ایسو پیر پائیو نجام الدین اولیا رحہ

جگ اجیارو میں تو ایسو رنگ اور نہیں دیکھوری

دیس بدیس میں توڈھونڈھ پھری ہوں -

تو را رنگ نہیں پائیو اے نجام الدین اولیا رحہ

آج رنگ ہے . . . .

۷ - تروٹ : شبلی نے اس صنف کا امیر رحہ کی اختراعات میں ذکر نہیں کیا لیکن نغمات الہند اور معارف النغمات میں اسے بھی امیر رحہ سے منسوب کیا گیا ہے - یہ پربندھ کی ایک شکل ہے - اس کے تین حصے ہوتے ہیں اور اسی لیے اسے تروٹ کہتے ہیں -

پہلے حصے میں الفاظ سے مضمون آفرینی کی جاتی ہے دوسرے حصے میں تلانے کے بول ہوتے ہیں اور آخری حصے میں طبلے کے بول - غالباً پربندھ کی اس قدیم شکل میں دوسرا حصہ تنک پر مبنی تھا اور آخری حصے میں مندل یا مردنگ کے بول تھے - جب امیر رحہ نے تلانہ اور طبلہ ایجاد کیا تو تنک کی جگہ تلانے نے لے لی اور مندل اور مردنگ کے بولوں کی بجائے طبلے کے بول آ گئے -

۸ - سہیلا (سوہلہ یا سبیلا) : اس صنف کی تشریح بھی میری نظر سے نہیں گزری - ہو سکتا ہے اس سے مراد ڈھولک کے وہ گیت ہیں جو سہیلیاں مل کر گاتی تھیں مثلاً :

چھاپ تلک سب چھینی رے موسے نیناں ملا کے

یا

اماں میرے باوا کو بھیجوری کہ ساون آیا

۹ - منڈھا - اس سے مراد امیر رحؔ کے وہ گیت ہیں جو بیاہ شادیوں میں لڑکی کی رخصتی کے وقت سہیلیاں مل کر گاتی ہیں مثلاً

کاہے کو بیاہی بدیس رے سکھی بابل مورے

۱۰ - بسیط : اس صنف کی تشریح بھی کہیں نہ ملی - اس کے لغوی معنی کشادہ یا وسیع کے ہیں یعنی گانے کا وہ اسلوب جس میں پھیلاؤ ہو - ممکن ہے امیر رحؔ نے یہ اصطلاح الاپ کے لیے وضع کی ہو -

۱۱ - نقش گل : ولرڈ (Willard) نے ۱۸۸۶ء میں ہندوستانی موسیقی پر ایک کتاب لکھی تھی جس میں وہ ایک صنف موسیقی کا ذکر کرتے ہیں جس کا نام پھول پند تھا - لکھتے ہیں ''ایسے دھرپد جن میں پھولوں کے نام ذو معنی انداز میں باندھے جائیں پھول پند کہلاتے ہیں'' (ہندو میوزک (انگریزی) ، راجہ ٹیگور ، کلکتہ ، ۱۸۸۶ ، ص ۱۰۲) دھرپد پربندھ کی ایک ترقی یافتہ شکل ہے اور پھول پند یا پھول بندھ کو پربندھ ہی کی ایک قسم سمجھیے - ہو سکتا ہے نقش گل سے مراد یہی صنف ہو معارف النغمات میں راگ زیلف کا ایک ترانہ یوں درج ہے :—

استھائی : تا نا نا نا - نا نا نا نا دیر ے نا دیم دیم

انترہ - دست صبا چو ناگاہ فتد بر رخ تو

گوئی کہ فتد باد صبا گل بہ گل

راگ زیلف کی اختراع امیر رحؔ سے منسوب ہے - اس لیے ہو سکتا ہے یہ بندش بھی امیر رحؔ کی ہو - لیکن صاحب معارف النغمات نے وضاحت نہیں کی - اس بندش کا آخری ٹکڑہ گل بہ گل کہیں یہ اشارہ تو نہیں کر رہا کہ یہ بندش نقش گل کی ذیل میں آتی ہے ؟

۱۲ - نقش و نگار : شبلی نے نقش گل کا ذکر نہیں کیا لیکن ''نقش و نگار'' دو لفظ ساتھ ساتھ لکھے ہیں - (شعر العجم ، ص ۱۳۷) نواب واجد علی شاہ کی تصنیف صوت

المبارک میں نقش اور گل امیر رحہ سے منسوب ہیں لیکن نگار کا کوئی ذکر نہیں۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ نقش و نگار امیر رحہ کے غنائی اسلوب کی ایک جامع شکل تھی جس کی ایک خاص قسم ایک نقش گل ہے۔ ہو سکتا ہے نقش و نگار پربندھ کی وہ بدلی ہوئی صورت ہو جس پر خیال گائیکی کی بنیاد رکھی گئی۔

۱۳۔ خیال: نواب واجد علی شاہ صوت المبارک میں امیر رحہ کو خیال گائیکی کا نائک گردانتے ہیں اور عبدالمجید لاہوری بادشاہ نامے میں خیال کی اختراع امیر ر سے منسوب کرتے ہیں (آج کل، اگست ۱۹۵۶ء ص ۱۰۲) راگ درپن کے حوالے سے شبلی نے بھی امیر رحہ ہی کو خیال کا موجد قرار دیا ہے۔ لیکن امیر رحہ کی اپنی تحریروں میں خیال کا کوئی ذکر نہیں اور یہ بھی مشہور ہے کہ اس صنف کے موجد حسین شرقی تھے۔

(معارف النغمات، ص ۱۸)

اس مسئلے کا حل غالباً یہ ہے کہ حسین شرقی نے امیر رحہ کی ایجاد کردہ صنف موسیقی نقش و نگار کے لیے عام فہم لفظ خیال کی اصطلاح وضع کی اور اس صنف کو دیگر اصناف موسیقی پر ترجیح دی۔ لیکن یہ محض میرا قیاس ہے اور اسے محتاط نظر سے دیکھنا چاہیے۔ خیال گائیکی کا بنیادی اصول بول بڑھت سے راگ کا تدریجی انکشاف اور بدیہہ نغمہ سرائی ہے۔ خیال گائیکی میں گویا الفاظ کو وقتی جذبات کے زیر اثر اور راگ کے لوازمات کو پیش نظر رکھتے ہوئے سروں کے نت نئے سانچوں میں ڈھالتا چلا جاتا ہے۔ گائیکی کا یہ انگ امیر رحہ کی دیگر اصناف میں یعنی قول، قلبانہ اور قوالی میں بھی کسی حد تک موجود ہے گو ان میں راگ کا تدریجی انکشاف مقصود نہیں ہوتا اور مختلف سروں میں الفاظ کی تکرار سے وجدانی کیفیت پیدا کی جاتی ہے۔ تلانے میں راگ کا دائرہ اور وسیع ہو جاتا ہے اور اس کی سرحد خیال سے جا ملتی ہے۔ اس دعوے کے ثبوت میں کہ خیال امیر کی ایجاد ہے میں آپ کی توجہ اس امر کی طرف دلاتا ہوں کہ سنگیت رتناکر کے تالوں میں خالی اور بھری کا امتیاز نہیں جو خیال گائیکی کے لیے نہایت اہم ہے بدیہہ نغمہ سرائی میں گویے کو پتہ چلنا چاہیے کہ سم کب آئے گا تاکہ وہ مناسب مقام سے بول پکڑ سکے۔ خالی کی اختراع اسی مقصد کے لیے ہوئی اور یہ اختراع بھی امیر سے منسوب ہے۔

اس ضمن میں یہ بات بھی قابل ذکر ہے کہ امیر رحہ کے بعد راجہ مان تنوار نے پندرھویں صدی میں دھرپد ایجاد کیا ۔ میری رائے میں اسے خیال گائیکی کے خلاف ہندوؤں کا رد عمل سمجھنا چاہیے ۔ دھرپد پربندھ ہی کی ایک قسم ہے لیکن اس اصطلاح میں زور لفظ دھرو پر تھا جس کے معنی قائم یا اٹل کے ہیں ۔ گویا یہ خیال گائیکی کی بظاہر بے راہ روی اور آزادی کے بارے میں برہمنوں کا حرف تنبیہ تھا ۔ یہی وہ صدی ہے جس میں سلطان حسین شرقی جونپوری نے خیال گائیکی کو خیال کی اصطلاح سے نوازا اور دھرپدیوں کے خلاف خیالیوں کا محاذ قائم کیا ۔

شیخ اکرام اس روایت کو کہ خیال امیر رحہ کی ایجاد ہے شبہ کی نظر سے دیکھتے ہیں اور لکھتے ہیں ''مگر قوال بچوں سے خیال کبھی نہیں سنا '' (ثقافت پاکستان ص ۱۰۰) اس سلسلے میں نقی محمد خاں خورجی نے قابل قدر کام سر انجام دیا ہے اور اپنی تصنیف حیات امیر خسرو میں امیر رحہ کی بہت سی بندشیں مع نوٹیشن یکجا کر دی ہیں ۔

ان بندشوں میں کچھ خیال بھی ہیں ۔ راگ صنم میں اکتالے کا ایک خیال ہے ۔ بول ملاحظہ ہوں :

استھائی — اندھیری گھٹا کالی حسن چراغ
انترہ — علاج دل ما کن خسرو کنج باغ

اصناف موسیقی کے باب میں یہ بات بھی پیش نظر رہنی چاہیے کہ ممکن ہے، امیر رحہ نے دھرپد کے اسلوب میں بھی بندشیں مرتب کی ہوں ۔ چنانچہ دھرپدیوں کے سرتاج تان سین امیر رحہ کو نائک تسلیم کرتے ہیں ۔ تان سین کے ایک دھرپد کی سنچاری کے بول یہ ہیں :

تان سین کے تم ہو نایک خسرو رحہ کرت استتی گن گیو رے

(موسیقی سیمینار ۔ پاکستان نیشنل کونسل آف انیگریشن لاہور ۔ جون ۱۹۶۵ء)

امیر خسرو

جمیل احمد

اکثر مسلمانوں اور موسیقی کو دو متضاد اکائیاں تصور کیا جاتا ہے ۔ فنونِ لطیفہ بالخصوص موسیقی کے ارتقا میں مسلمانوں کے تعمیری رول کا بہت کم لوگوں کو علم ہے ۔ موسیقی کی تھیوری اور عملی نشو و نما میں مسلمانوں کا گراں قدر حصہ ہے ۔ بہت سے ساز اور گانے جو کئی ملکوں میں رائج ہیں مسلمان گوئیوں کی جدت طبع کے مرہون منت ہیں ۔ ایچ ۔ جی ۔ فارمر کے مطابق ابو نصر فارابی کی موسیقی الکبیر ، علم موسیقی کی عظیم ترین کتابوں میں سے ہے ۔ مغربی موسیقی پر اس کا اثر بے پایاں ہے ۔ فارمر کے مطابق عربی موسیقی یورپ میں سپین کے راستے اور چین میں بغداد کی وساطت سے داخل ہوئی ۔ اسلامی دنیا فارابی ، مومن ، اسحاق موصلی ، ذل ذل اور ذریاب جیسے لاثانی موسیقاروں کو فخریہ پیش کر سکتی ہے ۔ ان لوگوں نے موسیقی کی تاریخ میں انمٹ آثار ثبت کیے ہیں ۔

ان عظیم فنکاروں سے ایک امیر خسرو بھی تھے جو پہلو دار شخصیت تھے ۔ امیر نے شاعری ، موسیقی اور تصوف میں لازوال روائتیں چھوڑی ہیں ۔ مغرب نے ہند و پاک کے تمام لوگوں کو ہندو گردان کر ، ہندوستانی موسیقی کو محض ہندوؤں کا خصوصی فن سمجھا ہے ۔ بد قسمتی سے مغربی مؤرخوں نے ہندو ہم مشربوں کی عینک پہن کر ہند میں اسلامی کاچرل ، سیاسی اور فنونی کوششوں اور کامیابیوں کو نہ صرف نظر انداز کیا ہے بلکہ ہندوؤں کے حق میں ایک تعصبانہ رویہ کو بھی اختیار کیا ہے ۔

مسلمانوں کی ثقافتی کامیابیوں کو تحقیر کے باوجود چند نمایاں مورخوں نے جن میں سر ولیم جیمز ڈبلیو ۔ ہنٹر ، سریندرا موہن ٹیگور ، انند کمار سوامی اور پروفیسر رانیڈ نے

بادل ناخواستہ اعتراف کیا ہے کہ ہندوستانی موسیقی کے ارتقا میں مسلمانوں کا حصہ نمایاں ہے - علاؤالدین خلجی کے دور سے امیر خسرو کی راہبری میں مسلمان ثقافتی تحریکوں اور بالخصوص موسیقی کی صف اول کے راہنما رہے ہیں -

ہندوستان کے مسلمان حکمران ہمیشہ فن اور ثقافت کے قدر دان رہے ہیں - امیر خسرو جو خلجوی اور تغلقوں کے دور میں پھلے پھولے ، تان سین جو شہنشاہ اکبر کے دربار کی زینت تھے - جہانگیر موسیقی کے بہترین رسیا تھے - جون پور کے مشرقی فرمانرواؤں نے موسیقی کو بطور فن سیکھا اور پروان چڑھایا - انھی کے دور میں خیال رائج ہوا اور اس نے دھرپد کی جگہ لی - بیجاپور کے نظام اور عادل شاہی حکمرانوں کو موسیقی سے ذاتی دلچسپی تھی - بقول ظہوری ابراہیم عادل شاہ ایک ماہر موسیقار تھا اور اس کے عہد میں بیجا پور کے ہر گھر میں موسیقی کا چرچا تھا - مالوا کا رومانی خطہ باز بہادر کے عہد میں ہر قسم کی موسیقی کا گہوارہ تھا -

امیر خسرو جو ۱۲۵۳ء میں قنوج کے نواح میں پٹیالی میں پیدا ہوئے ، ایک ماہر موسیقار تھے - وہ غیر معمولی خوبیوں کے مالک تھے - موسیقی کے لیے انھیں قدرت نے فراواں صلاحیتیں عطا کی تھیں - امیر نے موسیقی ، شاعری ، سیاست اور علم تصوف میں لاثانی استعداد حاصل کی اور اپنی کامرانیوں کی روائتیں ہمارے لیے لازوال عطیے کے طور پر چھوڑی ہیں -

بلاشبہ ہندوستان کے قرون وسطی کے سب سے عظیم موسیقار امیر خسرو ہی تھے - انھیں ''نائیک'' کہا جاتا ہے اور سابقہ ۶۲۹ سالوں کے طویل عرصہ میں یہ امتیاز پھر کسی اور فنکار کو نصیب نہیں ہوا - امیر نے دھرپد کی جگہ بے شمار حسین بندشیں پیش کیں جو ان کی زندگی میں ہی مقبول ہو گئیں - انھوں نے ایک نئی قسم کی ستار بھی ایجاد کی - امیر نے اپنی جدتوں سے نئے اسلوب موسیقی مثلاً خیال ، قول ، قلبانہ ، زیلف ، غارہ ، کیدار اور ترانہ ایجاد کیا - ترانہ و ساز گیری اور خیال[2] نے ہندوستانی موسیقی میں مستقل مقام بنا لیا ہے -

پروفیسر رانیڈ کی رائے میں شمالی ہند کی موسیقی میں نئے اسلوبوں کی ترویج کے ذمہ دار امیر خسرو تھے - ان کی بے مثال صلاحیتوں نے اس نئی تحریک کو تکمیل کی

بلندیوں تک پہنچایا ۔ جدید تحقیقات کے مطابق شمالی ہند کی موجودہ نئی انداز کی گائیکی امیر نے شروع کی ۔ انھوں نے نہ صرف انوکھے انداز ہی ایجاد کیے بلکہ انھیں درجۂ کمال تک بھی پہنچایا ہے ۔ ۶۰۰ سال کے طویل عرصہ کے باوجود انھیں موسیقی کی تھیوری اور گائیکی پر سند تصور کیا جاتا ہے ۔ نائیک گوپال کے ساتھ ان کا مقابلہ ایک افسانوی روایت اختیار کر گیا ہے ۔ آب حیات میں مولانا محمد حسین آزاد لکھتے ہیں کہ امیر نے خیال ، قول اور قلبانہ ایجاد کیا جس نے دھرپد کی جگہ لی اور سہولت سے ہندوستان میں مقبول ہو گیا ۔ مولانا آزاد کے الفاظ میں سازگیری ، ایمن اور خیال کی ایجاد کی وجہ سے امیر کا مقام ہندوستانی موسیقی میں امتیازی اور نمایاں ہے ۔ معدن الموسیقی میں کرم امام خاں کہتے ہیں :

''امیر خسرو اپنے دور کے نائیک تھے ۔ انھوں نے ڈھولک کی سترہ تالیں بنائیں اور حضرت نظام الدین اولیارح کے مقبول راگ پوربی کے بھی موجد تھے ۔''

ـــ ترجمہ ''ایک سو عظیم مسلمان'' از جمیل احمد ۱۹۶۲ء (انگریزی) فیروز سنز، لاہور۔

ترانے کی گائیکی

استاد امیر خاں مرحوم

ہندوستانی موسیقی نے تیرھویں عیسوی صدی میں ایک نیا اسلوب قبول کیا ۔ اس کے محرک امیر خسرو تھے جنھوں نے کئی سازوں کو ایجاد کیا اور گائیکی کا ایک نیا اسلوب مروج کیا جو کہ بعد میں ہندوستانی موسیقی کی ترویج کا ذریعہ بنا ۔ سازوں میں ستار اور طبلہ امیر کی جدت کے مرہون منت ہیں ۔ نیز سترہ تالوں کی ترتیب بھی امیر سے ہی منسوب کی جاتی ہے جن میں تین تال ، جھمرہ اور اڈا چوتالہ بھی شامل ہیں ۔ یمن کلیان ، سازگیری ، اور سرپردا اور کئی دیگر راگوں کے موجد بھی امیر کو ہی کہا جاتا ہے ۔ امیر نے قوالی خیال کی ابتدا کی جو بعد میں خیال کے نام سے مشہور ہوئی ۔ میں ترانے کے اسلوب کے متعلق چند معروضات کروں گا جو کہ بالخصوص امیر سے منسوب ہیں ۔

اکثر سمجھا جاتا ہے کہ ترانہ بے معنی الفاظ کی بندش ہے ۔ (ایسے الفاظ جو کہ سازوں کی آوازوں کو پیش کرتے ہیں) ۔ طبلہ کے بول اور بعض اوقات فارسی اشعار بھی گائے جاتے ہیں ۔ اصل میں امیر کے دور میں گانوں کے بول جنوبی ہند کی زبانوں میں ہوتے تھے اور یہ شمالی ہند کے رہنے والوں کو سمجھ نہیں آتے تھے ۔ درباری زبان فارسی تھی اور پڑھے لکھے طبقے میں رائج تھی ۔ ترانے کا پس منظر ذہن میں رہنا چاہیے ۔ استعمال ہونے والے بول کچھ یوں ہیں در تن آ ۔ یلا جو کہ یا اللہ کا مخفف ہے ۔ یالی یا علی کے لیے در آ وغیرہ ۔ ان بولوں کا اگر ترجمہ کیا جائے تو کچھ یوں ہوگا ۔

تن دا : میرے جسم میں آو

او دانی : وہ جانتا ہے

تو دانی : تو جانتا ہے

نادر دانی : تو عقلِ کل ہے

توم : میں تمہارا ہوں -

میں نے یہ الفاظ امیر کے ترانوں سے انتخاب کیے جو کہ ایک فارسی شعر کے تتبع میں ہیں۔ ان اشعار کے انتخاب میں خصوصی توجہ دی گئی ہے - ایسی شاعری عارفانہ واردات کی ترجمان ہوتی ہے - تصوف میں ذات باری تعالیٰ کو محبوب اور صوفی کو عاشق تصور کیا جاتا ہے - امیر جو کہ خواجہ حضرت نظام الدین اولیا کے پروانہ وار مریدوں سے تھا، یہ جانتا تھا کہ ہندوستان میں موسیقی کو تصوف کے عرفان سے علیحدہ نہیں کیا جا سکتا - موسیقی عوام کی روحانی قدروں کی ترجمان ہونے کی وجہ سے تصوف کے مراحل کی شناسا ہونی چاہیے اور اسے صرف عوام کے لیے محض لذت نہیں بننا چاہیے ایک انترہ اور مکمل ترانہ اس بات کو واضح کرے گا -

سوئے من آ کہ ترا

یارے وفا دار منم

ہر چہ داری بمن آور

کہ خریدار منم

اس کا ترجمہ : میرے محبوب میرے پاس آؤ - چونکہ میں تمہارا وفادار دوست ہوں تمہارے پاس جو کچھ ہے میرے پاس لاؤ - چونکہ میں ہی سچا خریدار ہوں -

ایک دوسرا ترانہ

یار من بیا بیا	میرے محبوب آؤ - جلدی آؤ
در تن تادیم	میرے جسم میں آؤ
تا نن - تانا دیم - توم تانا نا نا	چونکہ میں تمہارا ہوں
انترہ : بہ لبم رسیدہ جانم	میری جان لبوں تک آ گئی ہے
تو بیا کہ زندہ مانم	تو آ تا کہ میں زندہ رہ سکوں
پس ازاں کہ من نہ مانم	جب میں نہیں ہوں گا
بہ چہ کار خواہی آمد	تو پھر کس مقصد کے لیے آؤ گے

ترانے میں چند بولوں کو بڑی تیزی سے دہرایا جاتا ہے۔ اس کا جواز ڈھونڈنا ضروری نہیں۔ یہ محض گویے کی سہارت کا اختیار ہوتا ہے۔ البتہ اس سے حال کی کیفیت پیدا ہونے کا امکان ہوتا ہے۔

میں نے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ترانہ جمالیاتی اور معانی کے لحاظ سے بامقصد گائیکی ہے۔

(میوزک ایسٹ اینڈ ویسٹ، ۱۹۶۶ء)

دہلی

موسیقی داں امیر خسرو

سلطان مقصود

امیر خسرو کو نابغۂ جہاں ، جامع کمالات اور عبقری فنکار کہا گیا ہے ان کی متنوع شخصیت کوئتہ دار ، ہمہ جہت اور ہشت پہلو بتایا گیا ہے ۔ شبلی شعرالعجم میں فرماتے ہیں : ''وہ عالم بھی تھے ، فاضل بھی، مغنی بھی ، مطرب بھی اور شاعر تو تھے ہی'' کچھ یوں محسوس ہوتا ہے کہ ان کی صفات اور صلاحیتوں کا اظہار کرنے کے لیے زبان و بیاں کوئی معیاری پیمانہ وضع کرنے سے قاصر رہے ہیں ۔

ان کی عظمت بطور ذی کمال شاعر کے اتنی مسلمہ رہی ہے کہ فنون کے دوسرے شعبوں میں ان کی مہارت تجسس اور توجہ سے محروم رہ گئی ہے ، ان کی ادبی کاوشوں کو تو ہر دور اور ہر ملک نے سینے سے لگائے رکھا ۔ لیکن بطور دانائے موسیقی کے وہ روائیتوں اور حکائیتوں میں ہی زندہ جاوید چلے آتے ہیں ۔ ویسے بھی پاک و ہند کی موسیقی سینہ بہ سینہ چند گھرانوں کے توسط سے ہی محفوظ چلی آتی ہے ۔ اس پر کتابیں بہت کم لکھی گئی ہیں اور جو ہیں انہیں پورے طور پر مستند تصور نہیں کیا جا سکتا ۔

قبل اس کے کہ امیر کے ماہر موسیقی ہونے کی روایات کا ہم تاریخ کے مختلف ادوار میں جائزہ لیں مناسب ہوگا کہ ہم موجودہ دور کے صاحب الرائے لوگوں کے خیالات سے شناسائی حاصل کریں ۔ اس ضمن میں امیر کے متعلق پروفیسر جی ۔ ایچ ۔ رانیڈ روی شنکر اور پورنیما سنہا نے جن باتوں کو بیان کیا ہے وہ ملاحظہ کے قابل ہے ۔ پروفیسر رانیڈ کہتے ہیں : ''چودھویں صدی کے اوائل میں مسلمانوں نے دیوا گری کو فتح کر کے خاندان ُبوا داس کو ختم کر دیا ۔ اس سے ہند کی موسیقی اور دیگر ثقافت پر نمایاں اثر پڑا ۔ ہندی موسیقی میں ایرانی اسلوب رائج ہونا شروع ہو گئے جس سے شمالی اور جنوبی ہند کے اسکولوں میں وسیع خلیج حائل ہو گئی ۔ شمالی ہند نے اپنی اساس نئے شدہ سکیل پر رکھ لی جب کہ جنوبی ہند میں بدستور روایاتی سکیل برقرار رہا ۔

ماہروں کا قیاس ہے کہ شمالی ہند میں یہ تبدیلی ایرانی موسیقی کے امتزاج سے واقعہ ہوئی اور کہ اس بنیادی ترمیم کے اولین ذمہ دار امیر خسرو تھے ۔ جن کی نادر بصیرت اور ندرت طبع کے اعجاز سے راگوں کی اچھوتی اور لطیف شکلیں رائج ہوئیں اور نئے ساز ایجاد ہوئے ۔ یہ کہنا بجا ہوگا کہ امیر نے نہ صرف موسیقی کی آراستگی میں حصہ لیا بلکہ اس کے امکانات میں بھی توسیع کی ۔

امیر ستار کے بھی موجد تھے جو وینا کی ترمیم کی ہوئی شکل ہے ۔ اس کا شدھ سکیل وہی ہے جو شمالی ہند کی موسیقی کا ہے ۔ ستار پر شمالی اور جنوبی ہند کے دونوں سکیل پیش کیے جا سکتے ہیں ۔ امیر نے ستار ایجاد کر کے دونوں سکولوں کو قریب تر لانے کا آسان ذریعہ عطا کیا ہے ۔ پورنیما سنہا کہتی ہے کہ امیر نے جو علاء الدین خلجی کے معروف موسیقار تھے مردنگ کو دو حصوں یعنی طبلہ اور بایاں میں تقسیم کیا ۔

روی شنکر اپنی کتاب '' میری موسیقی اور میری زندگی '' میں لکھتے ہیں :

'' بعض ماہرین کی رائے ہے کہ خیال کی گائیکی کی بنیاد قوالی ہے امیر خسرو نے جو تیرھویں صدی کے عظیم شاعر اور موسیقار تھے خیال کو رائج کیا اور یہ نام تجویز کیا ، ترانہ بھی امیر ہی کی ایجاد ہے ، امیر موسیقی میں غیر معمولی استعداد کے مالک تھے ۔ اس خوبی کی وجہ سے انہیں '' شرتی دار '' کہا جاتا ہے ۔ چونکہ وہ ہر قسم کی آواز کو نقل کرنے پر قادر تھے چاہے اس میں موسیقیت ہو یا نہ ہو ۔ وہ مختلف سازوں میں ترمیم کے بھی ذمہ دار ہیں بالخصوص ستار میں امیر نے ترمیمیں کیں اور نیا نام '' سہ تار '' رکھا ۔ وینا کے برعکس امیر نے اس کے تاروں کی ترتیب کو بدل دیا ۔ دوسری تبدیلی یہ کی کہ ستار کے پردے ٹھاٹھ اور راگ کی موزونیت کے مطابق سرکائے جا سکتے ہیں ۔ وینا میں یہ ممکن نہیں ۔

بہت سارے مروجہ راگ بھی امیر ہی کی اختراع ہیں ۔ ان کے وقت سے کلاسیکی موسیقی کے بول منسکرت کی بجائے برج بھاشا میں تبدیل ہو گئے ۔ قوالی جس میں خیال کی جھلکیاں بھی ہیں امیر خسرو ہی کی ایجاد ہے ۔ روی شنکر کے مطابق امیر کے بعد دو صدیوں پر محیط ہندوستانی موسیقی کا دور تاریک تصور کیا جاتا ہے ۔

اب دیکھتے ہیں کہ ماضی میں امیر کے ماہر موسیقی ہونے کا کب اور کس طرح ذکر آیا ہے ۔ عبدالمجید لاہوری جو ابوالفضل کے مقلد تھے ۔ انہوں نے شاہ جہان کے

ابتدائی بیس برس کی تاریخ لکھی تھی ۔ وہ '' مغنیان دورہ تیموریاں '' میں لکھتے ہیں ۔ ہندوستان کے عجیب و نادر ترانے کرناٹکی میں رائج تھے اور اس سرزمین کے لوگ ان کے مطلب و معنی سے نا آشنا ہونے کے سبب سوائے ان کی سُروں اور لَے کے اور کچھ بھی نہیں سمجھ پاتے تھے ۔ اس لئے امیر خسرو نے جو ہزارہ نسل سے تعلق رکھتے تھے اور شیخ نظام الدین اولیا رح کے مریدوں میں سے تھے انہیں چار قسموں میں گایا ۔ پہلی قسم قول ہے جو گیت کی شکل میں عربی ، فارسی نظم یا نثر پر مشتمل ہوتا ہے اور یہ ایک ، دو ، تین یا چار تال پر مبنی ترانے کے ساتھ فراہم کیے ہیں ۔ تیسری قسم کا ترانہ ہے جو بغیر اشعار کے ہے اور اس کی بنیاد ایک تال پر رکھی ہے ۔ چوتھی قسم ہندوستانی زبان میں وضع کی اور اسے خیال وغیرہ کے نام سے موسوم کیا ۔ عہد عالمگیری کے شیرخاں لودھی '' مراۃ الخیال '' میں نایک گوپال اور امیر کے مقابلہ کا ذکر کرتے ہیں ۔ وہ لکھتے ہیں کہ امیر نے گوپال کی گائیکی کو ذہن نشین کر کے بڑے رنگین قول تیار کیے (موسیقی کی اس صنف کو) قول اس لیے کہتے ہیں کہ ابتدا میں امیر نے مشائخ کے اقوال مثلاً الا کل شی ما خلا اللہ باطل درج کیے ۔ امیر نے نایک کے سامنے قول گایا ۔ اس وقت سے قول نے شہرت پائی ۔

موسیقی کے متعلق امیر کے ارشادات ان کی اپنی نظم و نثر میں جا بجا بکھرے ہوئے ہیں ۔ ایک مطرب کے طنزیہ استفسار پر جس میں وہ کہتا ہے کہ علم موسیقی فن نظم سے نیکو تر ہے لیکن چونکہ موسیقی کا اثر قلم کی دسترس میں مشکل سے آتا ہے اس لیے امیر نے اس پر کچھ نہیں لکھا ۔ امیر فخریہ کہتے ہیں کہ وہ ہر دو فنون پر قدرت کاملہ رکھتے ہیں اور ہر دو پر وہ سنجیدگی سے مہارت رکھتے ہیں ۔ اگر نظم میں ان کی تخلیقات '' سہ دفتر '' پر محیط ہیں تو موسیقی میں بھی '' سہ دفتر '' لکھنے کی استعداد رکھتے ہیں ۔ اعجاز خسروی میں وہ '' درالشعاب اصول و فروغ موسیقی '' میں جس باریک بینی اور موشگافی سے موسیقی کے حسن و قبح پر وہ تبصرہ کرتے ہیں وہ اس امر کا بین ثبوت ہے کہ ان کی موسیقی دانی ماہرانہ تھی ۔ بالخصوص '' ترمتی خاتون '' کے کمالات میں جب وہ بتاتے ہیں کہ وہ راگوں اور سروں کو پھول کی پتیوں کی طرح ہم آہنگ کر لیتی تھیں اور پھر فنی مہارت سے انہیں خوبصورتی سے الگ الگ بھی کر لیتی تھیں ۔ امیر یہ دعویٰ بھی کرتے ہیں کہ وہ سازوں کی صحت اور بیماری سے بخوبی آگاہ ہیں اور جانتے ہیں کہ کیوں دف کی کوفتگی حرارت سے مدقوق ہو جاتی ہے اور ان کی اصلاح پر بھی وہ قادر ہیں ۔ رباب اور بربط کی خرابی کو دور کرنے کی انہیں اہلیت ہے ۔ ہندی گویوں کی ایرانی موسیقی سے

ناواقفیت پر انہیں گنوار کہتے ہیں ۔ ایک جگہ وہ فرماتے ہیں کہ بوسلیک اور نوادر ایرانی راگ مشابہ ہیں ۔ امیر کو انہیں ممیز کرنے کا طریقہ آتا تھا ۔ اس طرح وہ ہادی و حسینی ایرانی راگ جو ایک دوسرے کے قریب ہیں کے متعلق جانتے ہیں کہ انہیں کس طرح سے گانا چاہیے تاکہ وہ الگ الگ اپنا سروپ برقرار رکھ سکیں ۔ وہ مروجہ سازوں کی طویل فہرست دیتے ہیں ۔

ان شواہد سے یہ تو ایک حد تک قطعی طور پر طے ہو جاتا ہے کہ امیر موسیقی شناس ، موسیقی داں اور اپنی افتاد طبع کے تقاضوں کی بنا پر نئے اسلوبوں کے موجد بھی تھے سازوں میں ستار اور طبلہ کی ایجاد ان سے منسوب ہے ۔ گائیکی میں قول ، قلبانہ ، ترانہ ، قوالی اور چند راگ جن میں ایرانی اور ہندی موسیقی کی آمیزش ہے امیر کی جودت طبع کے مرہون تصور ہوتے ہیں ۔ مولانا شبلی نعمانی نے راگ درپن کے حوالہ سے ان راگوں کا ذکر کیا ہے جو ہندی اور ایرانی راگوں سے مرکب ہیں ۔ جناب نقی محمد خاں نے '' حیات امیر خسرو '' میں ان کے اختراع کردہ راگوں کی بڑی جامع تفصیل دی ہے ۔ راگوں کی بندشیں ، آروہی ، امروہی اور بول بھی درج کیے ہیں ۔ اس مسئلہ پر کہ ان راگوں میں ہندی اور ایرانی راگوں کی کتنی اور کس طرح آمیزش ہے کوئی صاحب فن ہی سیر حاصل تبصرہ کر سکتا ہے ۔ ان راگوں کے بولوں سے صاف عیاں ہے کہ یہ کسی پنڈت کی اختراع کا نتیجہ نہیں ۔ جس والہانہ عقیدت کا اظہار حضرت نظام الدین اولیا رح سے ان بولوں میں امیر کے نام سے آتا ہے اس سے تو یہی نتیجہ اخذ ہوتا کہ یہ بول اور بندشیں امیر ہی کی عقیدت کے پھول ہیں ۔

ہندی موسیقی پر عربی ، ایرانی اور وسط ایشیائی موسیقی کے اثرات کا جائزہ لینے کے لئے ہمیں تاریخ کے ان عوامل کا جائزہ لینا پڑے گا جو مختلف ادوار میں ثقافت پر اثر انداز ہوتی رہی ہیں ۔ شاعری عربوں کی گھٹی میں داخل تھی اور ان کے متعلق کہا گیا ہے کہ گہوارے سے لے کر قبر تک موسیقی ان کے شب و روز کا لازمی حصہ ہے اور پھر عرب ایک ایسے جغرافیائی سنگھم پر واقع ہیں کہ مغرب و مشرق کی ثقافتوں کے اثرات لاشعوری طور پر انہیں متاثر کرتے رہے ہیں ۔ یونان و روما کی روایات ، انہیں بازنطینی اور رومی تمدنوں کی وساطت سے اور قدیم سمیری اور مصری تہذیبوں کے اثرات انہیں قرب مکانی کے ذریعہ وراثت میں ملیں ۔ اسلامی دور میں الکندی ، صفی الدین عبدالمومن ، الاصفہانی ، الغزالی ، الفارابی اور المسعودی جیسے عالم موسیقی پیدا ہوئے جنہوں نے فن موسیقی پر

کتابیں لکھیں اور نئے ساز ایجاد کیے ۔ ابو نصر فارابی کے متعلق روایت ہے کہ اس نے تار کا ساز ایجاد کیا جس میں تین یا چھ تار تھے اور اس ساز پر پردوں کے درمیانی فاصلہ کا بھی تعین کیا ۔ ان کی کتابوں کے مشرق و مغرب میں ترجمے ہوئے اور عربی موسیقی کے اثرات سپین کے راستہ سے مغربی موسیقی پر بھی پڑے ۔ ایران فتح ہوا تو عرب و عجم کی موسیقی سے دونوں میں ایک تنوع اور وسعت آ گئی ۔ جب پاک و ہند میں اسلامی سلطنتیں قائم ہوئیں تو درباروں کی زینت کے لیے عالموں فاضلوں کے علاوہ ایران و توران سے مطرب و مغنی بھی شاہی درباروں میں آ گئے ۔ بالخصوص منگولوں کی یورشوں کے وقت ، شاہی درباروں میں اور امرا کی محفلوں میں اس عربی و عجمی مرکب تہذیب و تمدن کا رواج تھا جو بغداد و اصفہان کی شاندار روایات کے امل تھے۔ درباری ، سیاسی ، حکومتی اور ادبی زبان فارسی تھی اس وجہ سے اعجاز خسروی میں امیر نے جن راگوں اور سازوں کا ذکر کیا ہے وہ عجمی ہی تھے اس وقت ہندی تمدن کو کوئی خاص ذی وقار مقام حاصل نہ تھا ۔ یہ تو تھا ماحول کا پس منظر دوسری طرف امیر کی صلاحیتوں میں ایک بے پایاں اپچ کا عنصر تھا ۔ انھوں نے فارسی اور ہندی کو ملا کر پہیلیاں ، کہ مکرنیاں ، دوہے اور دو سخنے کہے ہندی شاعری کی ۔ امیر کو ترکی ، فارسی اور عربی زبانداني تو ماحول اور وراثت نے عطا کی لیکن ہندی اور سنسکرت پر بھی انھیں عبور تھا وہ اپنے ہندی ہونے پر فخر بھی کرتے ہیں ۔

وہ ہندی شاعری میں ایک امتیازی مقام رکھتے ہیں ۔ امیر کی جودت طبع نے اگر شاعری میں عجم و ہندکا امتزاج کیا ہے تو قوی امکان ہے کہ موسیقی میں بھی ثقافت اور بالخصوص موسیقی جس کے امکانات پر جغرافیائی سرحدوں کی پابندیاں نہیں ہوتیں غیر محسوس طور پر مختلف تمدنوں کے باہم روابط سے دور رس اثرات قبول کرتی ہے ۔ ہندی مطربوں اور موسیقاروں کو شاہی درباروں میں باریابی حاصل تھی خاص طور پر سلطان معزالدین کیقباد کے رنگین دور میں جب کہ استاد فارسی و ہندی دھنیں شاہی گویوں کو سکھاتے تھے ان حالات میں امیر جیسی جامع صفات شخصیت نے یقینا ہندی موسیقی کی جزیات پر بھی مناسب عبور حاصل کر لیا ہوگا مزید براں دیو گر کی فتح پر جنوبی ہند میں امیر کی موسیقی شناسی میں بے بہا اضافہ ہوا ہوگا دکن ہند کی قدیم مقدس موسیقی کا صحیح وارث اور امین سمجھا جاتا تھا امیر وہاں کی موسیقی کے متعلق کہتے ہیں ''یہاں کے نغمہ سے مردہ بھی

زندہ ہو سکتے ہیں'' ماحول کے تقاضوں اور اپنی بے مثال ندرت طبع کے اعجاز سے یہ بعید نہیں کہ امیر نے ایرانی اور ہندی موسیقی کے حسین امتزاج سے نئی اسلوب کی گائیکی اور نئے راگ ہماری موسیقی میں مروج کیے ہوں۔

ستار اور طبلہ کا موجد بھی امیر ہی کو گردانا جاتا ہے۔ سازوں کی تاریخ بھی بڑی دلچسپ ہے۔ یہ زمانے کی قدامتوں کی سرحدوں کو نامعلوم انداز سے عبور کر جاتے ہیں تار کے ساز قدیم معبدوں اور شاہی عمارتوں کے نقوش پر تقریباً ہر دور اور ہر ملک میں پائے جاتے ہیں اور تو اور تار کی لفظ بھی کسی نہ کسی صورت میں سازوں کے نام کا مختلف ممالک میں حصہ بنا رہا ہے جرمن ''زتھار'' (zithar) لاطینی ستھارا (Cythara or Cithara) یونانی کتھارا (Kithara) فرانسیسی و انگریزی (Guitar) عربی قیطارا (Qitara) بلکہ ایران والے تو تاروں کی تعداد کی رعایت سے تار کے سازوں کو ''دوتار'' ''سہ تار'' ''چہار تار'' اور ''پنج تار'' کہتے ہیں۔ ''سہ تار'' کا لفظ امکان ہے کہ کسی قسم کے ساز کا نام وسط ایشیا میں یا ایران و توران میں مروج ہو لیکن اس کی موجودہ صورت جو ہند و پاکستان میں مقبول ہے وہ یقیناً مسلمانوں کے دور میں ہی اس ملک میں رائج ہوئی۔ وینا جو آج کل بھی جنوبی ہند میں کئی ناموں سے مستعمل ہے ہند کا قدیم ساز تھا تار کے دوسرے ساز رباب ، کمانچہ ، چنگ اور طنبور سلاطین دہلی کے درباروں میں بجائے جاتے تھے یعنی امیر کو تار کے ہندی و ایرانی سازوں سے ذاتی شناسائی کے وافر مواقع میسر تھے۔ وہ دونوں موسیقیوں کے اسلوبوں سے بھی کما حقہ واقف تھے۔ یہ امر بعید از قیاس نہیں کہ امیر نے ایرانی تار کے سازوں اور وینا کے امتزاج سے ستار کو اختراع کیا ہو۔ بقول روی شنکر کے ایسے ستار کا نام بھی امیر نے ہی دیا ہے۔ اگر ستار خالصتاً ہند کا ساز ہوتا تو اول تو اسے کسی دیوی یا دیوتا سے منسوب کیا جاتا یا کسی مہا گرو کی اختراع بتایا جاتا۔ ہندی موسیقی کی روایات میں ستار کی ایجاد کسی دیوتا ، دیوی نایک یا مہا گندھرو سے منسوب نہیں۔ ایسی صورت میں مسلسل روایت جو ستار کی ایجاد کو امیر خسرو سے متعلق کرتی ہے باور نہ کرنے کی کوئی وجہ نہیں اور ویسے بھی موسیقی کی روائیتیں سینہ بہ سینہ ہی منتقل ہوتی چلی آئی ہیں۔

''طبلہ'' بھی روایت کے مطابق امیر ہی کی ایجاد ہے۔ ''طبل'' عربی کا لفظ ہے۔ عربی میں طبلِ ترکی ، طبل بلای ، طبل المرکب (نقارہ) اور کئی دیگر ضرب سے بجائے جانے والے سازوں کے لیے طبل کا لفظ مروج تھا۔ ہند میں مردنگ ، پکھاوج اور ڈھولک

کے الفاظ مستعمل تھے (Curtis Saches) نے ''موسیقی کے سازوں کی تاریخ'' میں لکھا ہے کہ ''طبلہ نے اسلامی دور میں ہندوستان کے قدیم سازوں کی جگہ لے لی'' ۔ طبل کا لفظ اور اس کی کئی اقسام اسلامی ممالک میں مقبول تھی ۔ یہ لفظ اسلامی دور کے بعد ہند میں رائج ہوا ۔ مردنگ اور دوسرے قدیم ہندوستانی سازوں کے ساتھ دیو مالائی تقدس وابستہ تھا اس لیے قدامت پسند پنڈتوں سے ان سازوں میں کوئی ترمیم کرنا پاپ کرنے کے مترادف ہوتا مردنگ کی طبلے میں تبدیلی اسلامی دور میں ہوئی اس لیے اگر روایت اس تبدیلی کو بھی امیر سے منسلک کرتی ہے تو کوئی وجہ نہیں کہ اس پر شبہ کیا جائے ۔ اعجاز خسروی میں سازوں کی فہرست میں تبراء ہندی کا بھی ذکر ہے ہو سکتا ہے کہ یہ طبلہ ہندی ہی ہو ۔

ہند کی سرحدوں سے دور کردستان میں ایک ایسا ساز ''دو طبلہ'' کے نام سے زمانہائے قدیم سے مستعمل تھا اسے گھوڑوں کی زین پر دو طرفہ باندھ دیا جاتا تھا اور جنگ کے مواقع پر یا لوگوں کو شاہی فرمان سنانے کے لیے جمع کرنے کے لیے بجایا جاتا تھا امیر کو جو خود ماورائے ہند کے کلچر کے بھی وارث تھے ایسے سازوں کا علم ہوگا ۔ ان کی حسن اختراع پر کوئی مذہبی تقدس پرستی عناں گیر نہ تھی ۔ ان حالات میں امیر نے انوکھی سوجھ پر اگر مردنگ کو ترمیم کر کے طبلہ کی صورت دے دی ہو تو یہ بات قرین قیاس معلوم ہوتی ہے ۔

ڈاکٹر وحید مرزا نے افضل الفوائد کے حوالہ سے خواجہ محبوب الٰہی سے روایت بیان کی ہے کہ وہ سماع میں تالی بجانے کو ناپسند کرتے تھے سوچا جا سکتا ہے کہ ایسی صورت میں ان کے چہیتے مرید کو طبلہ بنانے کی جسارت کیسے ہو سکتی ہے خواجہ نے اصل میں سماع سننے والوں کے آداب کی طرف اشارہ کیا ہے نہ کہ قوالوں کے لیے یہ حکم ہے ۔ صوفیائے کرام نے سماع سننے والے کے آداب کچھ یوں بیان کیے ہیں کہ گردن جھکا کر بیٹھیں ۔ دوران سماع باتیں نہ کریں ۔ ہاتھ پاؤں نہ ہلائیں اور اپنے آپ پر قابو رکھیں تاکہ اختیاری طور پر اٹھ کھڑے نہ ہوں اس روایت سے یہ نتیجہ اخذ کرنا کہ محبوب الٰہی قوالوں کو بھی تال کی سہولتوں سے باز رکھنا چاہتے تھے نامناسب ہوگا امیر اعجاز خسروی میں قوالوں سے کہلواتے ہیں کہ ''جب وہ دونوں ہاتھوں کو باہم پیٹتے ہیں تو بلبل ہزار داستان کو بھی ہاتھ پر سدھائی ہوئی چڑیا کی مانند اپنا دست آموز بنا لیتے ہیں ''امیر قوالی میں تالی بجانے سے مانوس تھے ۔ تال کے ساز عربی اور عجمی موسیقی

کے جزو اعظم رہے ہیں اس لیے ممکن ہی نہیں کہ امیر موسیقی میں تال کی بدیہی ضرورت اور مقام سے ناآشنا ہوں ۔

ان سطور میں دانستہ طور پر ان تفصیلات کو دہرایا نہیں گیا جو دوسرے مضامین اور کتابوں میں امیر پر کثرت سے درج ہے ۔ جن کتابوں سے استفادہ کیا گیا ہے وہ مندرجہ ذیل ہیں :

(۱) شعرالعجم ۔ مولانا شبلی نعمانی

(۲) روی شنکر (My Life & My Music)

(۳) ہندوستانی موسیقی جی ۔ ایچ رانیڈ انگریزی

(۴) اعجاز خسروی ۔ امیر خسرو

(۵) تاریخ فیروز شاہی ضیاء الدین برنی

(۶) History of Musical Instruments by Curtis Saches

امیر خسرو اور ہماری موسیقی

ایوب رومانی

زبانوں کی طرح ہر ملک میں موسیقی بھی مقامی اور انفرادی طور پر پیدا ہوئی اور نشو و نما پاتی رہی ۔ تہذیبی اور معاشرتی کیفیات کے علاوہ فنون لطیفہ جغرافیائی حالات سے بھی متاثر ہوتے ہیں ۔ چنانچہ برصغیر پاک و ہند میں جب افغانستان اور ایران کے راستے مسلمان کشور کشاؤں نے ہند میں آ کر اپنی حکومتیں قائم کیں تو اسلامی ممالک کے اہلِ ہنر اہلِ فن گروہ در گروہ آ کر ان میں شامل ہوگئے ۔ چنانچہ جب مقامی آبادی سے میل جول بڑھا تو ایک نئی تہذیب نے جنم لیا۔ ترکی، عربی اور ایرانی موسیقی نے شمالی ہند کی موسیقی میں گھل مل کر ایک نئی موسیقی کی طرح ڈالی جو آجکل ہماری موسیقی کہلاتی ہے ۔

مسلمانوں کی آمد سے قبل ہندوستانی موسیقی صرف ''چھند'' ، ''پربندھ'' ، ''دھورو'' ''پد'' ، ''کبد'' اور ''اشلوک'' تک محدود تھی ۔ اس میں سپتک کے صرف چار سر استعمال ہوتے تھے مگر مسلمانوں کی موسیقی نے انھیں بارہ مقام عطا کیے اور ان کے گوشوں کو پھیلایا ۔ یہ بارہ مقام ایرانی موسیقی کے مقام تھے جنھیں کسی پرانے استاد نے رباعی کی شکل میں یوں باندھا ہے :

(۱)	(۲)	(۳)
راست	عشاق	بوسلک بساز
(۴)	(۵)	(۶)
بانوا	اصفہان	بزرگ نواز

(۷) (۸) (۹)

کوچک استاد عراق زنگولہ

(۱۰) (۱۱) (۱۲)

پس حسینی و راہوئے و حجاز

دھورو اور ''پد'' کے مل جانے سے ''دھرپد'' کی گائیکی وجود میں آئی جس کے چاروں حصے یعنی استھائی ، انترہ ، سنچائی اور ابھوگ کو اس طرح اکٹھا کیا گیا کہ رباعی کے چاروں مصرعے اس میں سمو سکیں ۔ یہی وہ زمانہ تھا کہ امیر سیف الدین محمود التمش کے دربار میں داخل ہوئے ۔ ان کے ہاں عماد الملک کی بیٹی کے بطن سے امیر خسرو نے ساتویں صدی ہجری کے وسط میں ۶۵۱ھ میں جنم لیا ۔ مقام تھا پٹیالی ۔

جس طرح اردو کے اولین شاعر خسرو شمار ہوتے ہیں ۔ اسی طرح ہندی موسیقی کے اولین شیرازہ بند اور موجد بھی وہی قرار پائے ہیں ۔ انھوں نے ایک طرف گائیکی کی مختلف قسمیں ایجاد کیں تو دوسری طرف مختلف راگ اسلامی موسیقی کی مختلف دھنوں کی آمیزش سے بنائے اور اسی طرح کئی ساز بھی ایجاد کیے ۔ ان کی موزونی طبع کا یہ عالم تھا کہ جس آواز کو چاہتے نظم کر دیتے ۔ دہل اور دھنیے کی آوازوں کی یہ نقلیں مثال کے طور پر پیش کی جاتی ہیں :

دہل زد دہل زدن بہ تحسین آو
کہ دین دین آو دین آو دین آو

دھنیے کی یہ نقل قابل غور ہے :

در پئے جاناں جاں ہم رفت جاں ہم رفت و جاں ہم رفت
رفت رفت جاں ہم رفت
ایں ہم رفت آں ہم رفت آں ہم رفت، آں ہم رفت
ایں ہم آں ہم ایں ہم آں ہم آں ہم رفت
رفتن رفتن دہ دہ دہ رفتن دہ
رف رف رفتن رفتن دہ

گائیکی میں قول ''قلبانہ'' ، ترانہ ''تروٹ'' ، خیال اور چترنگ ان کی ایجاد ہیں۔ قول کی ایجاد کا خیال حضرت امیر خسرو کو یوں آیا کہ آپ ہر وقت حضرت نظام الدین اولیا کی خدمت میں حاضر رہتے تھے اور محفل سماع میں شرکت فرماتے تھے۔ محفل سماع کے لیے انھوں نے کوشش کی کہ رسول مقبولص کی کسی ایک حدیث کو اس طرح راگ راگنی میں ڈھالا جائے کہ الفاظ کی صحت بھی قائم رہے اور راگنی کے لوازمات بھی پورے ہو سکیں۔ اور اگر یہ محسوس ہو کہ راگنی ، یا راگ کے کچھ لوازمات باقی رہ گئے ہیں تو انھیں ترانے کے بولوں سے پورا کر دیا جائے۔ امیر خسرو رح کی یہ بندش ملاحظہ فرمائیے :

من کنت مولاہ فعلی مولاہ

اس حدیث کو جو حضرت علیؓ کی بہت بڑی فضیلت کی سند میں لائی جاتی ہے۔ امیر خسرو نے اس طرح باندھا ہے کہ اس کا صحیح اندازہ کسی ماہر موسیقی دان کی زبانی ہی ہو سکتا ہے۔ قول کے بعد قوالی کی گائیکی نکلی اور اس کی وجہ یہ تھی کہ کسی ایک مخصوص راگ کے لیے کچھ غزلیں جو چھوٹی بحر کی ہوتی ہیں راگ کے بحر سے کم رہ جاتی تھیں۔ لہذا انھیں دھرانے اور تکرار سے پورا کرنا پڑتا تھا۔ یہی مشکل امیر خسرو کو رباعی اور غزل گانے کے سلسلے میں پیش آئی جس کے لیے قوالی ایجاد کرنا پڑی۔ یعنی رباعیوں ، غزلوں کی بحروں اور راگ راگنیوں کے سُر مقرر ہونے کا فرق ، اسے مندرجہ ذیل مثال سے سمجھنے میں آسانی ہو جائیگی۔ حضرت امیر خسرو کی ایک بندش :

نمی دانم چہ منزل بود شب جائے کہ من بودم
بھر سو رقص بسمل بود شب جائے کہ من بودم

اسے ایمن ایسے سمپورن راگ میں ڈھالنا آسان ہے کیونکہ اس کی بحر سات سروں میں سما سکتی ہے۔ مگر امیر کی یہ غزل جس کا مطلع ہے :

بخوبی ہمچو مہ تابندہ باشی
بملک دلبری پائندہ باشی

کو اسی راگ میں ڈھالنا مشکل کام ہے۔ کیونکہ ابھی اس راگ کے لوازمات اور سر باقی رہ جاتے ہیں اور اس غزل کا مصرعہ ختم ہو جاتا ہے۔ اس مشکل کو تکرار کے

ذریعے حل کیا گیا ۔ اور اس چیز کا خیال رکھا گیا کہ تکرار بامعنی ہو اور حسن کلام میں اضافہ کا باعث ہو۔ اس غزل کو جب یوں ادا کیا جائے گا تو قوالی کی گائیکی میں خوبی آ جائے گی :

بخوبی ہمچومہ تابندہ باشی ۔ تابندہ باشی
بملک دلبری پائندہ باشی ۔ پائندہ باشی

قوالی دراصل نام ہے اس گائیکی کا جس میں کلام کا حسن ، موسیقی کا روپ اور ارباب دل کا کیف شامل ہو۔ وہ تمام رعائتیں اور شرائط جو موسیقی کے فن میں قابل لحاظ ہیں وہ سب کی سب قوالی میں ملتی ہیں مثلاً راگنی کے اوقات اور اس کے مزاج کا لحاظ رکھنا ۔ یعنی اگر طربیہ کلام ہے تو اسے ''بہار'' یا کسی اور طربیہ راگ میں ہی باندھا جائے اور حزنیہ کلام کے لیے ایسے راگ مثلاً بھاگ کا انتخاب کیا جائے ۔

یہی وجہ ہے کہ قوالی کی گائیکی آگے چل کر خیال کی گائیکی ٹھہری ۔ یہ اور بات ہے کہ اس سے کوئی پانچ سو سال بعد سلطان حسین شرقی نے اسے خیال کی گائیکی کا نام دیا ۔ یہ بات اس لیے وثوق سے کہی جا سکتی ہے کہ امیر خسرو کی ''اڈانہ بہار'' کی اس بندش سے کسی طرح انکار نہیں کیا جا سکتا :

حضرت خواجہ سنگ کھیلئے دھمال (استھائی)
پیش خواجہ تم بن ٹھن آئے ۔ (انترہ)

حضرت صاحب رسول جمال
حضرت خواجہ سنگ کھیلئے دھمال

ترانہ اس لیے ایجاد ہوا کہ مسلمان سنسکرت زبان کے الفاظ ادا کرنے پر قادر نہ تھے لہذا فارسی کے الفاظ رکھے گئے جو خوبصورت بھی ہوتے تھے اور مختصر بھی ۔ ترانے کی ترقی شدہ شکل تروٹ ٹھہری یعنی تین اوٹ کا گانا ۔ خیال ، اور ترانہ گائیکی کے ساتھ پکھاوج اور طبلے کے بول بھی شامل کر دئے گئے ۔ اس کے بعد چترنگ کا نمبر آتا ہے یعنی چار انگ کا گانا ۔ اس میں ایک گائیکی اور بڑھا دی گئی ۔ یعنی تروٹ کے ساتھ ایک حصہ با معنی الفاظ کا لگایا گیا ۔ نقش گل میں بہاریہ مضمون باندھ کر ایک نئی گائیکی

کی بنیاد ڈالی گئی ۔ راگوں کو لیجیے تو اٹھارہ ''بہاریں'' اور بارہ ''بلاولوں'' کے علاوہ مندرجہ ذیل راگ امیر خسرو کے ایجاد کردہ ہیں ۔ ان کا ذکر مولانا شبلی نے شعرالعجم کے باب راگ درپن میں یوں کیا ہے :

مجیر ۔ غارا اور ایک فارسی راگ سے مرکب ہے ۔

سازگیری کو پوربی گورا اور ایک فارسی راگ سے ترتیب دیا ۔

ایمن ۔ ہنڈول اور نیریز کا مرکب ٹھہرا ۔

عشاق ۔ سارنگ ، بسنت اور نوا کا مرکب ۔

زیلف ۔ کھٹ راگ میں شہناز کی آمیزش ۔

فرغانہ ۔ کنگلی اور گورا میں ایرانی راگ فرغنہ کو ملایا ۔

سرپردہ ۔ سارنگ ، بلاول اور راست کی آمیزش سے بنا ۔

اور اسی طرح سے دیگر بے شمار راگ ایجاد کیے ۔

ابوالفضل نے ''آئین اکبری'' میں خسرو کا بڑی تفصیل سے ذکر کیا ہے ۔ مولانا محمد حسین آزاد ''آب حیات'' میں لکھتے ہیں :

'' امیر خسرو جن کی طبیعت اختراع میں صنف و ایجاد رکھتی تھی ، ملک سخن میں برج بھاشا کی ترتیب سے ایک طلسم خانہ انشا پردازی کھولا ۔ موسیقی میں ان کی طبیعت ایک بین تھی کہ بن بجائے بڑی بجتی تھی'' ۔

جہاں تک سازوں کی ایجاد کا تعلق ہے تذکرہ نگار یوں ذکر کرتے ہیں کہ ستار حضرت امیر خسرو کی ایجاد ہے۔ اصل میں بات یہ ہے کہ ستار ہندوستانی بین کی ایک ترمیم شدہ شکل ہے جس میں امیر نے تین تاروں کا اضافہ کیا اور اس کے علاوہ ان کی ترتیب بھی بدل دی ۔ اور اس طرح سے جو ساز معرض وجود میں آیا اسے ''ستار'' کہا جانے لگا ۔ آجکل یہ ساز ہماری موسیقی کا بڑا اہم ساز ہے جس پہ نہ صرف خوبصورت سنگت ہو سکتی ہے بلکہ اس پر راگ راگنیاں بڑی خوبصورتی سے بجائی جاتی ہیں ۔

پکھاوج کے جواب میں طبلہ اور ڈھولک امیر خسرو ہی کے وضع کردہ ہیں ۔

امیر خسرو چونکہ ایرانی موسیقی پر پوری پوری دسترس رکھتے تھے ۔ اور ان کا کمال یہ ہے کہ مقامی موسیقی سے اس موسیقی کو کچھ اس طرح پیوند کیا کہ ہندوستانی موسیقی کی شکل ہی بدل کر رہ گئی ۔ انھوں نے ان دونوں کی آمیزش اور ترتیب سے ایک تیسری چیز نکالی جس سے موسیقی کے فن میں ایک تازہ روح پیدا ہو گئی اور وہ پہلے سے کہیں زیادہ لطف انگیز بن گئی ۔ اگر میں یہ کہوں کہ امیر خسرو نے ہماری موسیقی کو حدِ کمال تک "پہنچایا تو یہ بے جا نہ ہوگا ۔

———